

Biblioteca de artă

248

Arte și civilizații

mutația semnelor

Această carte este consacrată analizei profundelor transformări petrecute în simbolica vizuală a artelor moderne, ca urmare a impactului noilor structuri ale civilizației contemporane în cimpul unei culturi de tip tradițional. Consecințele inerente acestui impact în forjarea unei concepții despre lume care să corespundă sensibilității și gândirii omului și artistului contemporan sunt privite în extensia și dezvoltările lor ca sursă complexă a noului sistem de valori al civilizației moderne.

Lei 21,50

René Berger

mutația semnelor



Editura Meridiane

René Berger

mutația semnelor

Traducere și cuvînt înainte de
MARCEL PETRIȘOR

Prefață de
DUMITRU MATEI

RENÉ BERGER
La Mutation des signes
© 1972 Denoël Paris

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1978

semnificativ
într-un
context

UN CONCEPT NOU : TEHNOCULTURA

Prezența tehnicii și a uluitoarelor performanțe aplicative ale științei în câmpul vieții, gesturilor și gândurilor noastre este un fapt de domeniul evidenței imediate. Iconosfera lumii contemporane — se poate spune — este acaparată și dominată autoritar de o tehnică generatoare, în lanț, de tehnici cu efecte acceleratorii asupra ritmului de evoluție și dezvoltare a culturii și civilizației contemporane. Aceste modificări de ritm — generate, în ultimă analiză, de nivelul și exigențele vieții sociale — solicită cu insistență modificări cu deosebire în planul capacității de adaptare a ființei umane. Contextul experiențelor perceptive în care omul contemporan se găsește angajat presupune, în primul rând, o modificare a atitudinii mentale de natură să faciliteze — prin alte concepte decît cele tradiționale — înțelegerea fenomenelor nou apărute sau a celor pe care să apară. Studiul artei actuale — bunăoară — nu mai poate face abstracție de efectele signaletice pe care le imprimă natura forțelor de acțiune ale epocii noastre, de atmosfera creată în cultură de inserția acestor factori (descoperirile științifice și tehnice, sintezele științifice și filosofice, ideologiile științifice și politice etc.) și, în cadrul acesteia, de evoluția însăși a concepției, a ideii pe care omul și-o face despre spațiul și mediul pe care și le construiește. Actul de creație artistică primește în acest cadru o nouă ontologie, noi determinări și dimensiuni, un nou

Pe copertă :

JASPER JOHNS *Țintă cu mulate de gips*
Colaj de encaustică pe pînă și casete de lemn, 1953
Colecția Leo Castelli, New York

centru vital și alte valori în ordine estetică, etică și ideologică, instituind, ca urmare, un nou raport între virtualitățile constructive interioare ale artei și ansamblul structurilor și fenomenelor exterioare.

René Berger — personalitate marcantă în geografia spirituală a Elveției contemporane, președintele de onoare al Asociației internaționale a criticilor de artă, director al Muzeului de arte plastice din Lausanne, expert consultant la UNESCO — este de părere că revoluția tehnico-științifică actuală nu este, pur și simplu, un simptom caracteristic, definitoriu pentru nivelul de evoluție instrumentală a omenirii, ci, mai înainte de toate, un complex fenomenologic în care are loc mutația generalizată a semnelor și, în primul rând, spulberarea opoziției elitare dintre artă, știință și tehnică. *Mutația semnelor* — opera sa vizionară, lucrarea în care sînt desfășurate exhaustiv argumentele și tezele succint prezentate în *Artă și comunicare* (Editura Meridiane, 1976) — ne prilejuiește contactul — reconfortant — cu gândirea unui om de cultură lucid, atent cu deosebire la efectele impactului tehnicilor contemporane cu arta, ne familiarizează cu meditația de factură dialectică a unui critic de artă după opinia căruia, astăzi, nu mai este posibil să se vorbească despre artă fără să luăm în considerare fenomenul derulării accelerate a evenimentelor istorice, fapt care nu impune numai restructurări de adîncime în ordinea strategiilor și metodelor de cunoaștere, ci, mai întîi, redimensionarea atitudinii omului în fața unei lumi care permite multiplicarea fenomenelor la care nu mai putem veni cu măsura gata făcută. Prefacele care au loc în lumea noastră nu constituie o amenințare care trebuie ilustrată, ci o realitate care trebuie înțeleasă. Iar de înțeles — observă cu îndreptățire reputatul critic de artă elvețian — trebuie să înțelegem că „obiectul cunoașterii se constituie în condiții sociale, tehnice, culturale și politice determinate“, că „el este produsul final al unui proces pe care avem tendința supărătoare să-l ignorăm în numele prea faimoasei distanțări

în timp“. Evitînd polemicile inutile și problemele rău puse, René Berger propune ca cercetarea să se angajeze la „nivelul emergenței“, adică în stadiul incipient al cristalizării fenomenelor, așadar în momentul în care ele sînt mai greu de sesizat și de identificat. Acesta este, dealtminteri, principiul metodic care a prezidat elaborarea *Mutației semnelor* — lucrare de excepție în debaterile contemporane. De excepție — spunem — întrucît autorul ei părăsește căile bătătorite și procedeelor dovedite, omologate, analiza de tip tradițional și sistemul cunoscut și acceptat de concepte în favoarea unor explorări, disocieri și explicitări menite să contribuie la o clarificare de atitudine a epocii prin semnalarea unor fenomene „despre care se poate spune prea puțin“. În condițiile lumii noastre — observă Berger — autoritatea a cedat locul cercetării, iar siguranța probabilului. Iar sentimentul că realitatea are o esență vizibilă sau invizibilă este în cumpănă. „Multă vreme legate de ideea despre absolut și de primatul gândirii verbale, conceptele noastre cheie — creație, geniu, calitate, obiectivitate — se relativizează din ce în ce mai mult în și prin mijloacele mass-media. Este faptul revelat evidenței de către transculturația generalizată la care asistăm.“

Luînd, așadar, act de mutațiile și deplasările extraordinare ce s-au produs în sfera culturii și civilizației contemporane, René Berger și-a propus să exploreze legăturile dintre artă și lumea științei și tehnicii, efectele inedite care apar în raporturile artei cu mijloacele comunicării de masă îndeosebi. Intenția fundamentală a autorului lucrării constă în punerea în lumină — ca și Marshall McLuhan în *Galaxia Gutenberg* (Editura Politică, 1976) — a rolului și funcțiilor mijloacelor comunicației de masă în restructurarea actului și atitudinii culturale în general, în restructurarea judecării și sensibilității estetice (a spectatorului) în special, pornind de la întrebarea „cîm — în aceste condiții — ceea ce se numește artă începe să existe pentru mine, pentru alții, pentru noi?“

Principală grijă pe care autorul a avut-o în scopul formulării unui răspuns adecvat acestei chestiuni a fost, în primul rând, aceea de a determina *condițiile în care arta este astăzi difuzată*. Aceasta întrucât — notează René Berger — „cunoașterea nu trece de la o situație istorică la alta, nici de la o tehnică la cealaltă, nici de la un circuit de informație la un altul fără ca ceva esențial să înceapă să se schimbe“. În acest sens, și în perspectiva semnalată, autorul *Mutației semnelor* acordă o deosebită atenție *reproducerii* și dezvoltării tehnice a acestui mijloc de difuziune, raportului dintre *reproducere* și *producție*, precum și funcțiilor reproducerii. Reproducerea redimensionează sensibilitatea perceptivă — spune René Berger — instituind noi raporturi, de pildă, între *percepția directă* și *percepția indirectă*, între *conștiința-prezență directă* (*Gioconda* văzută la Luvru) și *conștiința-prezență indirectă* (același tablou văzut în reproducere) sau între *conștiința-prezență diferită* (utilizarea discului) și *conștiința-prezență imediată* (audiția în sala de concert). În acest fel, experiența originalului este înlocuită cu experiența originală a reproducerilor, care generează tehnici specifice de recepție. Fie și numai din acest mod de a pune și gândi problema, rezultă că, spre deosebire de numeroși gânditori — filosofi, esteticieni și sociologi — care vedeau în reproducere și multiplicare numai actul prin care se distruge „aura“ operei de artă, René Berger se situează pe poziții teoretice suplă și constructive, dialectice. Copierea, reproducerea și multiplicarea nu constituie, susține el, o primejdie pentru artă. Dimpotrivă, avem a face cu o realitate inedită în cimpul culturii, întrucât reproducerea, în general, nu se epuizează în funcția ei referențială. Ea își are forma, greutatea și materia ei și, ca urmare, trebuie tratată ca atare. Iar aceasta pentru că „multiplul“ scapă evaluării de tip tradițional a originalului. Multiplul — adaugă René Berger — corespunde *conștiinței-prezență indirectă* și aparține mass-mediei. În acest sens criticul de artă elvețian se întreabă — propunind

o ipoteză de lucru — dacă nu cumva ideea noastră despre cultură nu este pe cale de a fi înglobată într-o cultură care, de fapt, rezultă mai puțin dintr-o schimbare de concepție, cât din adoptarea progresivă și generalizată a comportamentelor de masă. Lărgi referințe la „imagistica obiectelor de civilizație“, la *arta-pop*, la *arta săracă* sau la *arta conceptuală*, la *arta cinetică* sau la tehnicile happening-ului sînt, într-adevăr, exemple revelatorii în această ordine problematică. chiar dacă ipoteza în discuție indică pericolul unei poziții unilaterale, nediferențiate. Legată de această chestiune, amendabilă mi se pare afirmația potrivit căreia „noțiunea de condiție umană, ideea de permanență ca fundament al umanismului, cedează noțiunii de masă, structurilor și mișcărilor colective de care artiștii ne ajută să luăm cunoștință“. Alunecarea de principiu la care ne referim se explică prin faptul că autorul lucrării în discuție nu pare dispus să pună o limită transformărilor și răsturaărilor, fapt care îl constrînge să arunce totul într-un șuvoi unificator. Dar dincolo de această opțiune de principiu, René Berger desfășoară o analiză exemplară a „fenomenelor revelatoare“ cum ar fi, de exemplu „cultura amalgam“, o realitate complexă în care „obiecte, lucruri și fapte, cît și categorii, clase și relații încetează să se distingă în lumina definițiilor stabilite prin mijlocirea conceptelor pentru a intra într-un imens proces de hibridare, a căror imagine, mobil și loc o constituie mass-media“. Și în acest caz — trebuie să observăm — criticul de artă elvețian aduce și topește totul în procesul comunicării. Lucrurile nu ar mai exista în sine și nici în aparența lor și nu ar mai depinde de valori care să le fie intrinseci. Ele ar exista — după opinia lui René Berger — „doar în măsura în care fac parte din domeniul comunicării“. Afirmație, evident, excesivă și care, sub raport filosofic, ar putea fi situată în punctul de plecare al fenomenologiei. Nu putem să nu reținem însă — ca revelatoare pentru stadiul actual de evoluție a culturii contemporane — fenomenul hibri-

dării, precum și ideea că, în zilele noastre, „comunicarea este din ce în ce mai mult un fapt de mass-media“. *Culturii amalgam*, în accepția de mai sus, îi corespunde o „conștiință amalgam“. Acest termen, ca și primul, de altminteri, nu trebuie luat în sens peiorativ. Conștiința amalgam este actul mental care pune simultan în acțiune directul și indirectul, ineditul și diferitul, unicul și multiplul, identicul și diferitul.

Cultura amalgam și *conștiința amalgam* sînt, în concepția lui René Berger, expresia directă și firească a *tehnoculturii*. Acesta este conceptul central pe care este clădită *Mutația semnelor*. Pentru a-l circumscrie și defini, autorul lucrării procedează la o analiză detaliată a efectelor („mutațiilor“) pe care le-a generat „tehnologia galopantă“ a secolului XX. Iată-le: *De la reproducție la amalgam*, *De la arta făcută la arta care se face*, *De la original la multiplu*, *De la cultura fixă la cultura mobilă*, *De la salon la întreprinderea de informare*, *De la comunicare la multicomunicare*, *De la agricultură la tehnocultură*, *De la reflecția în siguranță la reflecția riscată* — capitolul în care René Berger pledează, judicios, în spirit dialectic, pentru o atitudine mentală deschisă, pregătită și aptă să înțeleagă epocile de uluitoare transformări ce vor veni. *Tehnocultura* ar fi, deci, cadrul nou, complex, implicat nu numai în difuziune, ci, mai ales, în *elaborarea comunicării* (alături și în strînsă relație cu factori de ordin ideologic, politic etc.) idee prin care René Berger înțelege caracterul institutiv al mass-mediei. Radioul, telefonul și televizorul — ca să luăm cel mai simplu exemplu oferit în acest sens — nu stau numai la originea accelerării mesajului, ci și la originea schimbărilor care au loc în conștiința receptoare. Turismul în masă — alt exemplu — nu se mărginește să transmită mesaje, ci ne face să luăm parte la însăși emergența lor. În acest fel, muzeul imaginar se lărgeste pe măsura călătoriilor noastre. Structurile sedentare cedează locul structurilor mobile, procese în care percepția devine prada unei anamorfoze accelerate. *Prezența* 10

— mai spune Berger — izbucnește în *tele-prezență* (participarea la debarcarea pe lună prin intermediul televizorului și transmisiilor prin sateliți) și *heteroprezență*, iar complexitatea transmisiei duce la o recepție multisenzorială. „Cultura — conchide criticul de artă elvețian — s-a stabilit din neolitic după modelul agriculturii: holde, semințe, seceriș, totul bazîndu-se pe ideea că bunurile trebuie întreținute în vederea unei moșteniri pe care trebuie s-o perpetuăm. O *cultură-capital*, deci, ale cărei interese cumulative făceau din spiritul cultivat un spirit cultivator. Or, acestui model tinde să i se substituie, azi, cel impus de tehnică sub forma *tehnoculturii*...“

Caracterul *informativ-formativ* al tehnoculturii ocupă un loc aparte în considerațiile autorului. Procesul continuu de multiplicare și rafinare a mijloacelor de comunicație în masă a modificat profund raporturile artei cu publicul, în sensul transformării lor în *raporturi de masă*. Cînd afirmă că raportul artei cu publicul a dobîndit un caracter de masă, René Berger înțelege să pună în lumină, în primul rînd, în sfera și în termenii culturalului, contactul generalizat al literaturii și artei cu masa. Cunoașterea artiștilor, de exemplu, a operelor lor și a modului lor de viață (atelier, expoziție, convorbiri), informațiile privind problematica lor de creație și programul lor estetic și ideologic, informația biografică și bibliografică etc. cultivă curiozitatea și extind aria de admirație în timp și în spațiu. Nimic mai dificil, de bună seamă, decît încercarea de a oferi prognoze în legătură cu nivelul comprehensiunii și asimilării dimensiunilor estetice proprii operelor de artă „propagate“. Importantă este însă împerecherea care favorizează, de la artist la opera sa, dar mai ales de la istoria artei la istoria omului, trecerea spre înțelegerea artei ca formă a conștiinței de sine a omului. Acest proces de *informare-formativ* — la nivelul și în termenii culturalului prin *mass-media* — accentuează, în raport cu opera de artă (în general), semnificația cuvintelor lui 11 Marx, și anume în sensul pregătirii subiectului

pentru obiect. Acțiunea mijloacelor de comunicație în masă deschide și adâncește universul imaginar, cultivă gustul pentru reflecția solitară, angajează sensibilitatea comună într-o continuă efervescență, aducând-o, astfel, dintr-un stadiu de disponibilitate efectivă la un nivel de acțiune determinantă pentru climatul cultural.

Puține și insuficiente sînt însă observațiile referitoare la aceste raporturi de determinare specifice dintre sistemul informațional (*mass-media*) și sistemul socio-cultural. În vederile lui René Berger, acest aspect nu pare a fi prea important. În acest sens spunem mai sus că ipoteza sa de lucru pornește de la constatarea faptului că ideea noastră despre cultură rezultă mai puțin dintr-o schimbare de concepție, cît din adoptarea progresivă și generalizată a comportamentelor de masă, constatare ce indică pericolul unei poziții unilaterale, nediferențiate. Considerăm — dimpotrivă — că corectarea suplă, aprofundată și multilaterală a fenomenului denumit *tehnocultură* nu poate fi așezată pe baze științifice cîtă vreme nu se acordă atenția cuvenită complexului determinismelor sociale. Adoptarea progresivă și generalizată a comportamentelor de masă în raport cu arta și cultura nu are loc în afara oricăror condiții și nici în absența oricărei idei despre sensul și finalitatea acestui proces. René Berger nu are în vedere faptul că orice etnie, popor sau națiune și-a creat, în timp, un ansamblu propriu de valori etice și estetice și o structură specifică de sensibilitate, un anumit mod de a vedea lumea și de a se raporta la lume. Fenomenele circumscrise sub conceptul de *tehnocultură* se concretizează, în ultimă instanță, într-un dialog al sistemelor de valori cu structurile de sensibilitate care îi imprimă o anumită direcție, o anumită orientare. Sistemul informațional nu este condiționat numai de nivelul tehnicii, de gradul de industrializare și urbanizare, ci și de factori spirituali care țin de domeniul psihologiei sociale și care creează un câmp de filtraj și de orientare diferite, în funcție de gradul de omogenitate atins în evoluția lor istorică. 12

Este motivul pentru care mulți sociologi contemporani acuză, parcă din ce în ce mai insistent în ultimul timp, dereglări ale echilibrului psihologic ca urmare a minimalizării de către factorii „difuzori” a comportamentelor sensibile și spirituale specifice timpurilor receptoare. Este vorba, printre altele, de penetrația violenței. Anumite circuite ale *tehnoculturii* pot fi antrenate într-o direcție antiumană mai ales în spațiile de spiritualitate unde iraționalismul și criza ideii de om se insinuează în sfera ideologiilor politice și culturale. Ceea ce se difuzează pe canalele culturii și culturalizării este în funcție de ideologia emitentului — factorul care, elaborînd concepția generală asupra programelor, fixează și finalitatea lor politică și ideologică, gnosologică, estetică, educativă etc. Urmărind să pună în valoare, în primul rînd, seria marilor mutații generate de revoluția tehnico-științifică în planul culturii, René Berger trece în planuri secunde un adevăr fundamental, anume că sistemul social global — și în primul rînd caracterul relațiilor sociale — nu numai că influențează cultura de masă în manifestările sale esențiale, dar și generează, prin intermediul factorului politic, un anumit „stil cultural”, noțiune prin care subînțelegem actul integrării fenomenelor de cultură în genere într-o anumită tipologie axiologică. Dezideratul democratizării culturale — un deziderat socialist prin excelență — își subordonează producerea, circulația, prelucrarea și asimilarea informațiilor de masă imperativelor etice, fapt care dezvoltă consecințe imediate în organizarea instituțiilor comunicației de masă, în statutul și finalitatea lor. „Mutațiile” la care se referă Berger au, cel puțin unele din ele, un caracter universal. Subliniind aspectul universalității, criticul de artă elvețian trece prea ușor cu vederea modurile particulare, specifice de „preluare” și „instituționalizare” ale acestora în structurile societății capitaliste și socialiste. Efectele *tehnoculturii* acționează potrivit 13

cu natura orînduirii sociale, cu „stilul cultural“ (în accepția de mai sus) imprimat de regimurile politice și de tradițiile spirituale specifice diferitelor țări. Analiza științifică a efectelor provocate de apariția și generalizarea fenomenelor semnalate în această originală lucrare presupune, în primul rînd, identificarea acestor factori și caracterizarea lor. Nu mai puțin importantă pentru definirea și înțelegerea nuanțată, diferențiată a *tehnoculturii* este particularizarea dimensiunii axiologice a interesului social (în socialism și în capitalism), ca și desprinderea motivațiilor care îndrumă dispozitivul de comandă a sistemului informațional către o anumită structură și orientare a maselor. René Berger nu și-a propus să treacă la circumscrierea sociologică a *tehnoculturii* și nu-i putem reproșa absența unor determinări mai cuprinzătoare de acest tip. Ne îngăduim să observăm doar că o abordare sociologică oricît de sumară ar fi lărgit considerabil cîmpul problematiei propriu conceptului de *tehnocultură*, noțiune care poate fi integrată în sistemul conceptual al sociologiei culturale marxiste.

Este evident, că René Berger aduce o contribuție de certă valoare teoretică la reconsiderarea imaginii tradiționale asupra culturii și artei, și, pornind de aici, la modificarea modului de a pune și gîndi raportul lor actual cu civilizația, cu orizontul instituirilor tehnico-științifice îndeosebi. Formulînd o ipoteză — care s-ar putea dovedi extrem de fecundă — în chestiunea fundamentării riguroase a conceptului de *tehnocultură*, autorul acestei remarcabile lucrări accentuează, în primul rînd, ideea că ceea ce afectează în chip dureros dezbaterile contemporane nu este sciziunea dintre artă, tehnică și știință sau dintre lumea tehnologică și lumea spiritului, ci tendința de a lua, în fața complexității situației omului actual, o atitudine unică, și unilaterală, ce consta în judecarea marilor mutații survenite în cultură din perspectiva unor măsuri și criterii depășite. Nu credem 14

că, în înțelegerea fenomenelor care apar în sfera culturii contemporane au șanse „aventura, necazurile și erorile“. Însă nu putem să nu acceptăm ideea potrivit căreia este absolut necesar să ne modificăm înțelegerea tipului nou de cultură și să ne deschidem, conceptual, validității și legitimității altor sisteme. Într-adevăr, importantă nu este schimbarea unor puncte de vedere, ci o schimbare generală de atitudine în fața unor procese evolutive încă necunoscute omului. Iată, în cîteva cuvinte, rosturile și sensurile demne de accentuat ale acestei cărți.

DUMITRU MATEI

CUVÎNT ÎNAINTE

La o lucrare estetică de mare îndrăzneală, cum e *Mutația semnelor*, scrierea unei prefețe este mai mult un act de metarefecție la care ne-a îmbiat atât textul parcurs și noutatea ipotezelor, îndrăzneala ideilor sau relevanța concluziilor, cât și o vagă neliniște declanșată de înseși temerile și dubiile lui René Berger.

Dealtfel, este foarte îngrijorătoare și chiar extrem de legitimă marea întrebare pe care autorul și-o pune la adresa fenomenului mass-media, la decalajul între *hardware* și *software*¹, la discrepanța dintre ceea ce ni se oferă ca posibilitate de exprimare și conținutul cu care încercăm să ne umplem aceste posibilități. René Berger nu e însă primul și nici ultimul neliniștit de ceea ce se petrece cu noi sub acest „bombardament“ al informaticii. Oswald Spengler e primul care atacă frontal fenomenul în *Der Mensch und die Technik*, Marshall McLuhan îl urmează cu *Galaxia Gutenberg*; Herbert Marcuse e obsedat de același fenomen, iar Martin Heidegger, în *Die Technik und die Kehre*, îi anunță toate consecințele faste și nefaste pe care analiștii le speculează mai mult sau mai puțin (cum e și cazul lui René Berger).

Pe el, ceea ce l-a speriat însă cel mai mult este mutația continuă la care-l obligă mass-media

¹ *Hardware* este termenul care desemnează partea mecanică a unui calculator cibernetic, iar *software* este noțiunea prin care se denumește „memoria“ calculatoru-

pe om. O depistează, semnalizează, îi anunță ineluctabilitatea și ne atrage tuturor atenția asupra implicațiilor ei, mai ales în ceea ce privește cultura ca act și modalitate de producere. Sedus parcă, la început, de „miraculosul“ noului pe care-l aduce acest fenomen în lumina atenției noastre, autorul procedează totuși extrem de abil în antrenarea analitică la care ne solicită. Spectaculoasa introducere e un memento aluziv la „apocalipsul“ semnificațiilor lumii moderne. Și odată rupte „cele șapte peceti“, curiozității declanșate de *interpretare* i se poate cu greu rezista. Demersul însă nu este deloc simplu și „revelările“ textului solicită atât atenția cit și spiritul critic. Se începe cu drumul pe care omul și-l croiește pornind de la silex fără să fi bănuț că ar fi putut ajunge la sateliți. O devenire sau „mergere“ nu atât spre ceva, cât determinată de nevoia de manifestare neapărată a omului în lume sau a demiurgului prin propria-i creație. O permanentă producere și reproducere, o percepere directă și indirectă a lumii duc prin acestea la conștiința prezentă, cum zice autorul, a unui amalgam care ne infuzează tot mai mult viața.

Dându-și seama de anumite limite cantitative ale spiritului, omul recurge la invențiile care culminează cu banala dar rapidă modalitate a ciberneticii, aplicată mai ales acolo unde frecvența analitică a proceselor ne depășește posibilitățile operatorii. Succesele îl duc însă la o „fecundă defazare“, ne spune René Berger, care fac arta să „crape“. Încurcat în diversitatea multiplului, amintirea originalului îl pune apoi din nou pe drumul căutării punctului de plecare pe care însă nu-l poate găsi cu tot ajutorul ordina-toarelor aliate. Alergînd de la concept la imagine și de la imagine la concept prin imagistica contemporană, rareori se poate ieși din echivocuri. Sensul nobil și semnificația descoperirii conceptului, după atîta orbecăire prin diversitate și multiplu, sînt aproape uitate, iar complacerea în

lui; materia programelor alcătuite de analiști care se introduce în calculator.

imagi, percepută doar ca un confort legitim al lumii noastre. Ispititoare, mișcarea i se oferă permanent insului ca un divertisment digresiv iar codurile ei apar ca niște noi mijloace de comunicare. Realitatea este însă alterată de însuși procesul transiterii iar receptarea făcută ca atare. Reflecția logică sigură cedează locul uneia riscate care proliferază după necesitățile impuse de noua realitate din ce în ce mai făcută de mina omului. Condiționarea comunicării acesteia se schimbă apoi, ea schimbând totodată și esența sau conținutul transiterii. Se ajunge astfel chiar la confuzia dintre esență și comunicare. Într-aceasta autorul vede chiar un început de transculurație pe care o acreditează prin simplul fapt că se produce, punându-și apoi nu numai problema ginderii fenomenelor noi ci și a ginderii: Cum procedează ea? de ce așa și nu altfel? și de ce există însuși de ce-ul sau cauzalitatea? Pusă în felul acesta însă, problema cauzalității nu numai că nu dispare ci se potențează și mai mult. Dar de ce oare atunci s-a pus totuși, cînd de sub imperiul ei nu se poate scăpa nicicum? O constatare stringentă dar și paradoxală cu mari deschideri spre problema limbajului din care se naște iar o altă întrebare: Gîndim prin limbă sau vorbim datorită gîndirii? De unde și primatul atît de discutat! Și totuși, dacă înseși epistemele sînt puse în cumpănă, cum se explică trecerea dintre ele: numai ca simple accentuări a unuia sau a altuia dintre termenii alternativi? Un model agricol să se fi impus în organizarea demersului cunoașterii de pînă acum în sensul respectării unui ciclism al fazelor de creștere și un altul tehnic de acum încolo, caracterizîndu-se prin respectarea unei realități cuantice (subsol al celei macroscopice) la care ne-au dus descoperiri recente? Și atunci unde s-a strecurat schimbarea? la ce nivel? și cum a putut oare rațiunea generatoare de *tehné* să se înșele pe sine depăr-tîndu-se de firea? Martin Heidegger o explică într-un fel prin încercarea de adecvare a unor

unelte nepotrivite ale gîndirii la o esență care se refuză tocmai pentru că este abordată astfel. René Berger însă, în loc să opereze asupra obiectului întrebării, operează asupra întrebării însăși pe care n-o mai legitimează pentru motivul că ea ar aparține tocmai domeniului de contestat, de unde și invitația lui la acceptarea schimbării permanente făcută însă și ea cu noi modalități perceptive create tocmai de procesul în curs. Un fel de a-ți testa mașina cu aparate de măsură pe care ea te-ar fi obligat să le crezi fără ca tu să-ți dai seama de ceea ce faci. E dealtfel paradoxul mass-mediei, simburile cărții, ispita cercetătorului de cultură și eșecul filosofului care, redus la fenomene, a uitat și c-a uitat ceva ce nu trebuie să uite. Dar dacă a uitat, se întreabă René Berger, nu cumva trebuia să uite?

Necesitatea ontologică nu trebuie însă să se confunde cu digresiunea fenomenală și aceasta mai ales în capul gînditorului.

E adevărat că făcînd nu gîndești și gîndind nu faci nimic atunci cînd gîndești, numai că ceea ce se întîmplă apoi e urmarea directă a modului cum ai gîndit, adică bine sau rău. În funcție însă de ce? se-ntreabă imediat autorul și odată cu el poate și cititorul mai mult sau mai puțin avizat. Ne răspunde însă, bazîndu-se firește tot pe observațiile consecințelor mass-mediei, tot el, atestînd încă o dată în acest sens influența *mediei* asupra însuși modului nostru de a fi. Și aici este chiar profetic în cazul în care, potrivit tot sesi-zărilor premergătoare procesului, acesta nu va mai putea fi stăpînit nu de cei interesați de „reclamă” sau profit ci de cei conștienți. Conștienți însă de ce? De faptul că nu ne putem sustrage inevitabilului *mediei*?

Și totuși ieșiri există — și nu una — întrevăzute chiar din observarea modului în care autorul își alcătuiește supozițiile pe baza materialului strîns de el. Ar trebui însă o atenție mărită tocmai din partea acelor care s-ar apuca

să supună ceea ce poate fi stăpinit. Pentru aceasta însă lucrurile nu trebuie considerate ca existente numai ca procese de comunicare deoarece este firesc ca în baza unor astfel de considerații și îndoiala asupra posibilităților de stăpânire să fie legitimă. Lucrurile-n lume există și pentru cei ce știu că există și pentru cei ce nu știu aceasta deoarece de n-ar fi așa n-am putea mânca un măr gândindu-ne că el ar exista doar în baza unui proces de comunicare. De aici apoi și sancționarea afirmației autorului care pretinde că ontologia ar exista numai ca „o comunicare structurală”. Firesc ar mai fi, după aceea, ca în urma unor atare precizări să se poată stabili și ierarhizarea culturilor nu pe baza funcționalismelor unor elemente reduse la simple entități numerice și corelate după anumite scheme, ci pe baza complexității lor structurale, pentru că, orice s-ar zice, între cultura eleată și cea papuașă semnul egalității nu poate fi pus decât de către ignoranți. Căutarea esențelor nu va deveni atunci inutilă, nici ierarhizarea abandonată iar criteriile de judecată ale frumusețului posibil mereu de găsit în legile armonizatoare ale lumilor. La fel stau lucrurile și cu adevărul amenințat de confuzie atîta vreme cît e privit doar ca raport logic-formal între reper și obiect. Esența, valoarea și adevărul există ca ipostaze ale aceluiași *esse* perceput însă la diverse nivele ale lui *existare*, respectiv ontologic, etic, estetic. Numai că pentru recunoașterea lor trebuie să existe buna credință a cercetătorului și nu necesitatea revizuirii sau a regîndirii gîndirii, decât în cazul în care a fost alterată. Gîndirea și cunoașterea omului n-au fost conceptualizate de sedentarism ci acesta preferat în urma aprofundării gîndirii iar raportul știință-axiologie stabilit numai pe baza proceselor conceptualizante și nicidecum imagistice. Gîndindu-ne ce-ar fi să gîndim în imagini un Platon sau un Hegel ar fi tot așa cum ne-am pune să cărăm

apă cu ciurul sau... să-l cunoaștem pe Dostoievski după romanele sale filmate.

Tehnica nu creează cultură decît cel mult produse care intră în sfera preocupărilor de filosofie a culturii. Or, considerată ca atare, mass-media cu toate complicațiile sale rămîne totuși numai un fenomen căruia i se exclude posibilitatea de ontologizare. Or, în atare situație ce altceva ar mai putea el deveni decît un act agresiv și dăunător firii, mai ales în ce și-o pierde adesea uitînd că *Science sans conscience n'est que ruine de l'âme*.

MARCEL PETRIȘOR

Mulțumesc soției, fiului meu, colaboratorilor și prietenilor mei, precum și asistentei mele doamna Marie-Thérèse Ketterer, al căror devotament și afecțiune au contribuit atât de mult la reușita acestei lucrări.

INTRODUCERE

De la Apocalips la plan și vice-versa

De mii de ani oamenii au tot încercat să-și citească destinul în stele, așteptând de la ele — așa cum mulți așteaptă și azi — marea „Revelație”? „Căci vremea, spune Apocalipsul, c aproape.” Cele șapte peceti ale cărții să se fi rupt? Fulgerele au luminat, tunetul a răsunat și pământul s-a cutremurat... Odată cefurile risipite, nu ni s-a arătat însă noul Ierusalim, ci rămășițele Hiroșimei. Printre altele. Ar fi însă și nedrept și inexact să se rămână la această viziune. Bomba e unul dintre produsele generației noastre, printre multe altele. Televiziunea și avionul extind azi mesajele și transporturile pe-n întreaga planetă. Și așa cum pumnul strămoșilor noștri a luat forma ciupercii atomice, la fel și cuvântul a căpătat dimensiunile comunicărilor de masă, iar picioarele, cu pașii înaripați de zei, ating raza de acțiune a vapoarelor de cursă lungă.

Dar să nu recurgem la interpretări manicheiste. Opera umanismului ne-a învățat să ne referim, pe lângă autoritate, la Rațiune, socotită ca facultate universală și suficientă și pe al cărei model l-a stabilit școala odată cu practica generală. Or, școala însăși este în criză iar transmiterea cunoștințelor prezintă dificultăți. Sistemul de integrare pe care învățământul l-a pus la punct este deficitar. Evenimentele sfidează regulile și rațiunea. Tradiția e în impas. Educatorii își pun în-

trebări. Semnele domestice prin logică devin amenințătoare. Semnele „sălbatică” se-nmulțesc. Și o nouă atitudine, fiecare simte acest lucru, e necesară pentru a le descîlci. Dar cum nu se trece niciodată de la o atitudine la alta fără a fi constrins la aceasta de motive puternice și cu prețul unor mari dificultăți, schimbarea de atitudine trebuie clarificată, iar motivele și dificultățile precizate. E ceea ce-și propune dealtfel și lucrarea de față.

Treabă riscantă. Împotriva a ceea ce se vede, semnele nu sînt evidente: nu se arată de la prima vedere; și pot încă multă vreme rămîne ascunse. De fapt, ne apar dintr-odată numai semnele cu care sîntem oarecum obișnuiți, cele pe care am învățat să le vedem sau cele pe care am fost învățați să le vedem. „Vizibil” e numai ceea ce e „demn” de văzut. A identifica semnele, înseamnă a le și califica. A afirma că este tot atît de demn să studiezi pe Platon care a pus ideile-n cer, pe Aristotel, care le-a așezat pe pămînt, ca și pe Ford care le-a pus pe roate, pare frivol, ca să nu zicem de-a dreptul scandalos. Spiritele cultivate dispun pentru fiecare disciplină de catalogul obiectelor care i se potrivesc acesteia și de proceduri convenabile. Cultura se fondează pe o situație și pe valori stabilite, constituindu-se prin practici în vigoare. Privirea „sălbatică” nu beneficiază nici de certitudinile și nici de antrenamentul său. Ea progresează fără a-și putea asigura jaloanele itinerarului său, fără chiar a se putea menaja, dacă obstacolele-i devin insurmontabile, și fără a-și lua precauția unei poziții de retragere. Rătăcind pe margini, revărsindu-se chiar peste ele, aventurîndu-se, dincolo de „domenii”, ea renunță la tutela științei „domeniale”. „Terenul solid al faptelor” odată abandonat, nu înseamnă însă un salt în gol. Peste tot se-nghesuie-n jur fenomene ambigui, trecătoare, în mișcare. Ce-i atunci de ales? Sau calea dreaptă a culturii stabilite și a procedurilor dovedite, sau încercarea aventurii, cu prețul ocolișurilor, al necazurilor, al erorilor. 24

Și la urma urmei de ce nu? E calea pe care de fapt am ales-o și noi în această lucrare.

Alegerea nu-i însă fără urmări. Compoziția ei se va depărta de analiza tradițională care divizează obiectul de studiu în tot atîtea capitole cîte părți are acesta. Exploratoare și-nvăluitoare în același timp, ea se va preocupa mai puțin să extragă rezultate dar va participa mai mult la o cercetare prin noi disocieri, juxtapuneri și paralele fără a se teme deloc de drumurile curmezișe. Și în loc să meargă linear de la introducere la o concluzie oarecare, va zăbovi la răspîntiile la care adeseori se-nghesuie problemele ivite din mai multe părți. Semn sigur că acolo nu există încă semnalizarea. E vorba astfel mai puțin de a ajunge pe-nălțimi ca să privești de sus, cît mai ales de a străbate terenul însuși. Și dacă hărțile lipsesc și cărțile la fel, ziarele, radioul, televiziunea, automobilul, trenul și avionul îi stau la dispoziție. Oare aeroportul nu-i în felul său o bibliotecă a viitorului?

Cititorul e invitat deci să-și schimbe puțin obiceiurile. Ca și autorul, dealtfel, condiționat și el de formația sa intelectuală, pentru a-i zice pe nume, chiar dacă definirea e aproximativă, formație care pune accentul pe analiză, sinteză, demonstrație. Or, în măsura în care se mărginește la aceste proceduri „serioase”, fondate pe un obiect și pe raționamentul care i se aplică, progresul e sigur, rămînînd însă pe alături de fenomenele neconstituite încă în obiecte ale cunoașterii. La nivelul, pe care l-am putea numi astfel, al emergenței, fenomenele sînt de fapt mai confuze și mai prost identificate, constituindu-se într-o disciplină, deseori și ea încă inexistentă, abia după un timp de la șocul pe care l-au produs asupra rațiunii. Pînă atunci însă, neavînd o identitate adevărată, scăpînd clasicilor și corelărilor inteligibile, numai sensibilității îi revine să le repereze în confuzia și nedeterminarea lor.

Lumea noastră — chestiune în care toată lumea e de acord — a devenit locul unei schimbări permanente care favorizează, mai mult ca

oricînd, multiplicarea acestor fenomene despre care se poate spune prea puțin și care pun atît logica, cît și reflecția la-ncercare. Pentru a încerca, dacă nu să le discutăm, cel puțin să le semnalăm, trebuie recurs la o procedură care să țină cont de nivelul lor de urgență, chiar dacă gîndirea „serioasă” sau științifică le sfidează. Despre ce este vorba? De punerea-n evidență a ceea ce se face simțit în așa fel încît vîzul nostru, făcînd abstracție de perspectivele dobîndite, să accepte să considere, ceea ce ne face semn. Dealtfel, eu nu inventez nimic. Orice campanie de informare recurge azi mai întîi de toate la o operație, așa-zisă, de „sensibilizare a opiniei” în afara căreia nici ascultarea, nici informarea nu sînt posibile. Problema se pune deci în a ști, de exemplu, dacă-n lumea-n care trăim, ținînd seama de condițiile respective, frescele lui Giotto sau capodoperele impresionismului ne mai pot face să neglijăm panourile de afișaj, vitrinele magazinelor, revistele-magazin, pliantele publicitare, emisiunile de televiziune care constituie iconosfera modernă. Conceptul de artă și însăși natura ei sînt modificate. Așa că la acest nivel al sensibilității trebuie cercetate și abordate fenomenele în curs de desfășurare debordantă, năvalnică, și ale căror semne nu apar decît la nivelul cotidianului.

De fapt, în cîmpul faptelor și al gesturilor noastre de zi cu zi se profilează emergențele. Tehnica intervine în fiecare din căminele noastre. Și apoi anacronismul termenului nu-și este sieși suficient de revelator? Unde se mai face azi foc decît în semineele decorative? Electricitatea a transformat peste tot încălzirea și iluminatul. La fel și aparatele electromenajere viața domestică, iar mașinile de birou, pe cea de afaceri. Televiziunea restructurează apoi familia mai imperios decît ar putea-o face moravurile, iar ordinatorul întreprinderea mai ceva decît legile. Nici un arhitect, nici un monarh, nici un cuceritor n-a transformat orașele și satele cum a făcut-o de vreo jumătate de secol automobilul. Cerul pe care oamenii-l umplu-

seră cu rugăciunile lor a devenit rețeaua aeriană pe care bizăie cu mîile avioanele. Vacanțe, voiaje, răgazuri, pînă și visele, toate cad în seama tehnologiei care ne programează. Și cîte fenomene ne scapă în măsura în care cultura continuă să se mențină la domeniile și obiectele moștenite din trecut. Explicația trebuie căutată însă la nivelul rupturii. Nu se poate însă deloc spera să se descopere ceva dacă însuși aparatul cultural nu se modifică și el. Nu înțeleg însă ca prin aceasta să recuz tradiția și nici obiectele de cunoaștere ca: literatura, pictura, arhitectura, și nici să pun la-ndoială disciplinele stabilite. Afirm doar că nu mai e posibil să le considerăm izolat, în afara fenomenelor de comunicare în masă sau în afara culturii globale care ni se schițează sub ochi la instigarea unei tehnologii galopante.

A opune „cultura cultivată” culturii de masă, nu-i de ajuns. Excluderea, alternativa, ierarhizarea sînt defectuoase. Cultura globală e o cultură complexă care trebuie abordată în însăși complexitatea sa. Metoda inspirată de Descartes, care constă în divizarea problemelor în atîtea elemente simple pentru a le rezolva, se revelează greu aplicabilă. Globalitate și complexitate sînt factori de care trebuie ținut cont. De asemenea, capitolele lucrării sînt mai puțin „părți” cît o suită de explicații axate diferit, de preferință pe fenomenele „revelatoare”.

Reproducerea, de exemplu, mult timp considerată ca o dublură a originalului și care, ca atare, a întreținut în noi convingerea că orice instrument de comunicare, mai ales limbajul, reproduce realitatea, furnizîndu-ne imaginea ei exactă și fidelă. Cînd însă reproducerea începe să devină, ca-n cazul de azi, un produs industrial, fabricat în serie și ieftin, își părăsește puțin cîte puțin funcția referențială pentru a contracta alianțe nebănuite, propuse sau impuse, printre altele, de publicitate. Se constituie astfel în favoarea „reproductibilului generalizat” ceea ce am putea numi o cultură amalgam. Obiecte, lucruri și fapte, cît și categorii, clase și relații încetează să se distingă în lumina

definițiilor stabilite prin mijlocirea conceptelor pentru a intra într-un imens proces de hibridare, a căror imagine, mobil și loc o constituie mass-media.

Or, acest fenomen, elucidat prin studiul reproducerii, este azi în întregime consecința tehnologiei.

Sentimentele noastre cele mai profunde, cele mai intime, noțiunile pe care ne-am fondat certitudinile cele mai ferme, s-au sfărâmat. Spațiul se contractă, se dilată, se dislocă, după voia mașinii. Percepția noastră este în prada unei anamorfoze accelerate. Conștiința noastră disociază prost directul de diferit. Prezența izbucnește în teleprezență și-n heteroprezență.

Pe micul ecran, cosmonauții în luptă cu gravitatea, jocurile olimpice de la München, sărbătorirea de la Persepolis sînt mult mai apropiate de noi decît existența vecinului, mai apropiate chiar decît cea a „aproapelui” nostru, cum încă i se mai spune. La 10.000 metri înălțime, avionul ignorează toată vînturile, valurile, temperaturile și naufragiile care au jasonat atît de mult fizionomia oceanului. Abandonînd stelele, după care se ghidau altădată navigatorii, pasagerii dau atenție ecranului de cinema, pentru a urmări ultimul western care le oferă, grație căștilor, apostrofările aventurierilor și vociferările indienilor în tot atîtea limbi pe cît de multe traduceri simultane s-au putut face.

Cunoașterea artei (locul observației preferate de mine) nu se mai fondează exclusiv pe aria „făcută”. Timpul care se modifică cu accelerație ne deschide spre dimensiuni temporale variabile în care se manifestă arta pe cale de a se produce, căutările, experiențele, eșecurile, propunerile, intervențiile...

„Reculul” care dădea expresie evenimentelor într-o conștiință stabilă, cedează actualității care profilează mișcarea fenomenelor.

Cultura, atîta vreme fixată pe un anume loc determinat și pe structuri stabilite, se pune și ea în mișcare. Reflecția se transformă la fel. Multă

vreme sortită să ne asigure certitudinile, recurgînd la faptele și gesturile antecesorilor, iat-o acum schimbîndu-și orientarea. Numai că în loc să privească-napoi, conform modelelor tradiționale, ea se orientează spre viitor, spre modele oferite de acesta. Părăsindu-și certitudinea, ea-și asumă însă riscul. Autoritatea cedează pasul cercetării și siguranța probabilului. Rareori conversiunea a luat înfățișarea unei atari revoluții. Centrul de gravitate s-a deplasat dinspre trecut spre viitor. Procesul a devenit apoi mult mai complicat prin apariția multicomunicării. Multă vreme tributare limbii, orale sau scrise, mesajele utilizează azi numeroase canale care funcționează conform mijloacelor tehnice și a direcțiilor de acțiune atît de diferite: radio, televiziune, disc, magnetofon, fotografie, film. Complexitatea transmisiei duce la o recepție multisenzorială. Configurația informației și a cunoașterii se schimbă nu numai în planul tehnicii și al percepției ci și pe plan social. Publicul relativ limitat și definit, așa cum l-au format scrierea și echipamentul tradițional al școlii și ai cărții, face loc masei nebuloase despre care ar fi nedrept să se creadă că va rămîne într-o stare gazoasă. De vreun deceniu sau două s-au amorsat solidificări în „grupuri publice” care iau din ce în ce mai mult cunoștință și de existența și de exigențele lor. Așadar „difuziunea de masă” e o dimensiune care modifică pînă-n străfunduri ideea pe care ne-o facem despre realitate. În ciuda divergențelor filosofice, sentimentul general era că realitatea avea o „esență”, vizibilă sau invizibilă, exactă sau aproximativă, adevărată sau aparentă..., pe scurt, că într-un fel sau altul era identificabilă, putîndu-se nutri chiar și speranța că-ntr-o zi va putea fi captată și prinsă, într-un fel sau altul, într-o definiție. Or, tocmai acest sentiment e pus azi în cumpănă. Descoperim că lucrurile nu există prin sine, nici apartenența lor la vreo realitate superioară, nici prin valori care să le fie intrinseci și nici prin identitatea lor, ele există doar în măsura în care fac parte din procesul comunicării. Luată ca atare, afirmația ar părea excesivă. Numai

că ea acoperă una dintre schimbările cruciale ale epocii noastre. Multă vreme legate de ideea noastră despre absolut și de primatul gândirii verbale, conceptele noastre cheie — creație, geniu, calitate, obiectivitate... — se relativizează din ce în ce mai mult în și prin mijloacele mass-media. Acesta este faptul revelat evidenței de către „transcultură generalizată“ la care asistăm. Și-n timp ce culturile noastre au trăit multă vreme din propriile lor valori sau din cele de împrumut, tehnologia modernă se extinde asupra tuturor în favoarea dezvoltării industriale și a mijloacelor de comunicare în masă. Cadrele de referință pîrîie. Dar restructurarea nu-i nici spontană, nici automată, nici rapidă. Interferențele multiplică echivocurile, neînțelegerile și defazajele. Tehnicile corpului, oculte de primatul limbii, își descoperă o vigoare de temut prin apariția mass-mediei. Cunoașterea modelată de disciplinele unitare cedează irum-perii fenomenelor al căror aspect nu poate fi decît multidisciplinar. Și tot ceea ce pentru noi era sigur devine problematic pînă la certitudine.

Aceasta este ceea ce noi trebuie să ne spunem pentru a putea concludă: cultura, ai cărei moștenitori sîntem, s-a stabilit începînd din neolitic după modelul agriculturii: „holde“, „semințe“, „seceriș“, totul bazîndu-se pe ideea că bunurile trebuie întreținute în vederea unei moșteniri pe care trebuie s-o perpetuăm. O cultură — capital deci ale cărei interese cumulative făceau din spiritul cultivat un spirit cultivator. Or acestui model tînde să i se substituie azi cel impus de tehnică sub forma tehnoculturii.

În măsura în care comunicarea este din ce în ce mai mult un fapt de mass-media care conține în sens larg, nu numai mijloacele de comunicare: presă, telefon, televiziune, cinema, afișe, discuri, casete, sateliți precum și ceea ce abia acum începem să remarcăm, produsele industriale, automobilul, avionul, deplasările-n masă, voiajele, turismul etc... ne dăm seama treptat că cultura se naște nu din străfundurile care ar fi de „natură umană“ ci din cele sociale. Ontologia e mai puțin

o chestiune de Fîință cît de comunicare structurată, și fiind seama că tehnologia e cea care structurează, nu ne mai putem deloc îndoi că ea ține de „controlorii“ umani. E ceea ce devine mai evident odată cu dezvoltarea marilor întreprinderi care fabrică nu numai produse, ci și semnele proprii creării mediului și al mentalității favorabile consumării lor, dacă bine-nțelese acestea nu ezită să apuce pista instituțiilor tradiționale de educație.

Problema care se pune apoi e de a ști dacă acceptăm un astfel de destin, așa cum se pregătește și de către cine se pregătește. Căci știm, după cum s-a văzut, că și semnele însele sînt niște produse. A aștepta însă ca ele să devină produse pentru a le studia, înseamnă a continua situația stabilită. Stabilită însă de cine? Și apoi oare intelectualii vor mai accepta încă multă vreme să facă pe semiologii cînd ei sînt deja industriași, publicitari și deținători de mass-media, ei, „semiurgii“, care ne fac și ne impun semnele? Orice studiu, oricît de științific s-ar vrea sau s-ar pretinde, n-ar putea eluda chestiunea. E de presupus apoi că o astfel de anchetă nu s-ar putea termina printr-o concluzie. Reflecția, de acum înainte de nedisociat de acțiune, care cuprinde la rîndul ei apreciere, opțiune și decizie, ne invită la un nou demers. Atîta vreme cît structurile se mențin și la nivel național, ca la cel internațional, la atitudini și concepții tradiționale, e greu de sperat o schimbare eficace.

Marea industrie a înțeles-o destul de repede. Ea este apoi și prima care a reformat organizația autoritară, monolitică și ierarhică în funcție de o creativitate care face loc intuiției, sensibilității, aproximației, experienței, erorii chiar, informalului, și în fine, imaginației, promovată drept facultate primordială, ce rupe cu primatul spiritului serios, cu logica și cu raționamentul care domină învățămîntul. Ce-i de așteptat însă de la o luptă cu arme inegale? Ar putea ezita oare victoria între ordinator și scrib sub pretextul că acesta ar dovedi un calm milenar? Armamentul, echipamentul, strategia și tactica trebuie să se modifice. Și chiar

dacă ne-ar fi zadarnică speranța c-am mai putea vreodată rivaliza cu întreprinderile multinaționale folosind arme egale, s-ar putea spera totuși c-ar fi posibil să se combată cu creiere egale. Ceea ce s-ar putea în fond pretinde de la cei preocupați de marile probleme ale culturii.

Mutația semnelor, dorind să clarifice schimbarea de atitudine a epocii noastre, rămîne un ansamblu de pagini imprimate, care recurg, ca atare, la comunicarea lingvistică. În lipsa unui mijloc audiovizual, care ar fi fost de dorit, am încercat totuși, de conivență cu editorul, să-i dau acestui ansamblu o altă fizionomie decît aceea a unei cărți. Ilustrația, în felul acesta, este concepută mai puțin ca material auxiliar textului și mai mult ca o vizualizare. Lectura operează astfel simultan pe două piste, tocmai cum primim și noi mesajele mediului înconjurător, prin verb și imagine. Pe de altă parte, exemplele sînt destinate mai puțin să ilustreze, să confirme sau să precizeze o demonstrație, cît să orienteze observația și cercetarea. Și în loc să se raporteze la categorii sau modele logice, ele propun confruntări din care fiecare va descoperi, conform experienței, calea potrivită propriei sale sensibilități și rațiuni.

Căci iată, apar noi semne care ar putea să ne intruchipeze destinul: poluarea, suprapoluarea, distrugerile... Flageluri pe care nu le mai putem pune pe socoteala divinității. S-au născut odată cu generația noastră; o știm, noi le-am creat. Și ceva mai grav: sînt semnele care se prezintă abuziv sub trăsăturile prestigioase ale Ordinei, Autorității, ale Tradiției, ale Instituției și despre care a-nceput a se bănuî că nu sînt decît măști și false aparențe. Ba, ceva mai insidios, semnele care ne scapă atenției și care, în aparența lor contingentă și sub privirile noastre distrase, disimulează redutabile necesități: Pana, Accidentul, Expansiunea, Progresul, Eficacitatea... „Semnele, unul după celălalt, sînt descrise în carte; nu vedeți că ele se arată deja printre noi? Grăbiți-vă ca să nu vă căiți; E vremea! Grăbiți-vă și deschideți ochii dacă aveți ochi. Ochii de văzut și

urechi de auzit“, avertiza Caille, colportorul biblic al lui Ramuz¹⁾. Chiar dacă referința s-a schimbat, chiar dacă Apocalipsul a luat azi chipul Planului, avertismentul ne privește pe noi. Fără indoiială însă, într-un alt fel. După ce s-au consacrat factorilor de producție, personalului și mijloacelor financiare, iată deci că forurile conducătoare se ocupă de „gestiunea ideilor“. „După părerea mea, acești oameni trebuie să conjuge facultatea de a concepe în spațiu și timp, cu aceea de a transforma aceste idei în rezultate concrete, utilizînd cu toată suplețea dezirabilă mijloacele materiale, umane și financiare, scrie Melvin Anshen, profesor la Columbia Business School. Acest proces ar putea fi calificat drept realizare specifică a conceptelor sau, mai simplu, a gestiunii ideilor“²⁾. Cartea este înlocuită prin Management. Se pregătesc deja ingineri de emoții, promotori ai visului, fabricanți ai fericirii en gros. Și ce va mai fi cînd se vor desface toate cele șapte pecetei? Și dacă vor mai fi încă șapte? Apocalipsul și viitorul au devenit sinonime. Revelația va fi tocmai ceea ce ni s-a dat să citim printre semnele pe care le vom fi făcut.

CAPITOLUL 1

De la reproducere la amalgam

A repeta-ntruna că lumea noastră este „în plină mutație”, a devenit azi un truism. Și chiar dacă toți facem o profesiune de credință din modernism, nu-i mai puțin curios să remarcăm dezechilibrul între declarațiile noastre cele mai ferme, cele mai frecvente, și modul nostru de viață, de a gândi și acționa, foarte puțin modificate. Dar dacă numai rațiunea ar fi în cauză, s-ar putea vorbi de o neînțelegere, de o eroare sau contradicție. Or n-am greși spunând că o anumită exacerbare arată că este vorba mai mult decât de o neînțelegere.

Privind mai îndeaproape, ar trebui să remarcăm că la mijloc e un „defazaj” și că înseși condițiile de comunicare sînt afectate. De aceea, de fapt, e atît de greu să ne dăm seama de acest proces. Există o diferență mare între interlocutorii care, cu toate că exprimă puncte de vedere diferite, respectă același limbaj, observă aceeași logică, fac uz de aceleași procedee, și interlocutorii care sînt ei înșiși prost „reglați” între ei și în interiorul lor, și pentru care schimburile sînt subiecte constante de revizuire, codul, el însuși alternîndu-se în cursul emisiunii și al recepției. Astfel, vrînd nevrînd spectacolul lumii noastre devine și cel al unei confuzii extreme ; și cu atît mai mult cu cît

el însuși nu mai e un spectacol, deoarece confuzia este și interioară și exterioară, aparținînd atît subiectului cît și obiectului, nemaifiind așadar numai a unuia, fiind — repetăm — la fel de prezentă în interior și în exterior. Cuvîntul confuzie trebuie deci luat nu numai în sensul unei comunicații perturbate (ceea ce ar implica și faptul că ar putea fi ameliorată), ci și al unei comunicări care nu izbutește să se stabilească, sau cel puțin care nu încetează să fie perturbată în cursul stabilizării sale și a cărei funcționare, ca rațiune de a fi, nu încetează să fie pusă în cauză.

Aceasta e ceea ce-i greu de văzut dar și mai greu de a fi făcută să fie văzută. Căci orice gîndire care se articulează, implică un minimum de mijloace comune. Or, se pare că în afara comunicării, care e un proces complex, îndelung elaborat, semnul însuși e cel ce se schimbă și-n funcție de aceasta și ansamblul sistemului. De milenii, generații de pescari au pus la punct confecționarea plaselor pentru prinderea peștilor, calculîndu-le minuțios forma, dimensiunile și rezistența fiecărui ochi. Ce-ar fi însă dacă s-ar fi pretins să se utilizeze aceeași tehnică pentru captarea undelor din spațiu ? E ceea ce se petrece, de altfel, adesea sub ochii noștri : în afara tehnicienilor care recurg la radar, fiecare se duce la pescuit cu echipamentul care a făcut gloria tatălui său. Nu sînt însă sigur nici eu însumi, formulînd în scris ceea ce tocmai am afirmat, că n-aș fi și eu la rîndul meu victima „defazajului”. *E vorba așadar nu atît să se constate că totul se schimbă, cît să se ajungă la conștiința că și ceea ce ne servește să constatăm schimbarea, ajunge să se schimbe*, și deci că atitudinea critică, chiar și cea mai deschisă, nu-i suficientă dacă ea însăși nu se interoghează, dacă nu-și problematizează propriile puncte de vedere, fapt însă care e foarte dificil de realizat deoarece trebuie cel puțin ea și gîndirea să progreseze.

Perplexitatea experților și a altor

Iată că de mai bine de un deceniu UNESCO se căznește să depisteze, prin intermediul anchetelor, consultărilor și al chestionarelor, noile tendințe care se manifestă în științele exacte și în așa-zisele științe umane și morale. Or, nu-i oare semnificativ că documentele de lucru subliniază toate punerea-n discuție a înțeleșurilor tradiționale? „Noțiunea de disciplină este, zice-se, într-o largă măsură, o noțiune convențională și a cărei definiție teoretică este mai puțin clară decât s-ar părea.” Departe de a da seamă de veritabilele articulații ale cercetării actuale, distincția și desemnarea domeniilor disciplinare nu constituie deci decât un cadru practic inevitabil, convenabil însă pentru a fi reținut „ca provizie”. De unde și necesitatea de-a elabora o apropiere multidisciplinară care va înnoi atât conceptele și principiile științelor sociale și umane, cât și metodele și relațiile lor mutuale.

Atari constatări pun în evidență, prin glasul colaboratorilor autorizați, din diverse țări, faptul că ceea ce era, în general, stabilit, rezultă mai puțin din adecvarea cu realul sau adevărul, cât dintr-o instituționalizare, adică o adecvare la procesele istorice pe care le putem, pentru prima dată, compara între ele pe o mare scară.

Contestarea studențească subliniază, pe de o parte, distanțarea-n continuă creștere dintre disciplinele zise universitare și mișcarea care antrenează talmeș-balmeș cunoștințe și discipline într-o aventură a cărei finalitate n-o cunoaștem, dar de care sînt siguri că e a noastră. Nici o îndoială însă că edificiul cunoașterii tradiționale se subtezește. Și poate că nu-i vorba de a renunța la el — cum sînt unii deja tentați s-o facă — cât de a-l examina înainte de a recurge la el; în orice caz însă e cert că el nu se mai poate menține ca atare fără impostură.

Printre liniile de ruptură apar regrupări care, la fel ca structuralismul lui Lévi-Strauss, provin 36

din știința pilot care-i lingvistica pentru a lărgi etnologia la o dimensiune generală; altele care, întocmai ciberneticii, fecundează domeniile cele mai variate (de la tirul antiaerian, pînă la controlul stocurilor și la analizele literare) sau matematicile moderne. „În măsura în care matematicile clasice sînt în general simbolice, un anume semn trimițînd la un anume sens semnificat, în aceeași măsură și matematicile moderne sînt formale. Într-un sistem formal, nu există deloc preocuparea de sens și nici referirea explicită sau implicită, la un conținut semnificativ. Se studiază doar corecta succesiune a formațiilor de obiecte (nedefinite) între ele, dat fiind că la început au fost stabilite regulile alcătuirii acestor formații.”

„A analiza în mod simbolic înseamnă a traduce un conținut de sensuri în semne, a coda și a decoda un limbaj. A analiza în mod formal înseamnă a forma un limbaj care-și dezvăluie propriile reguli. Aceasta însă nu se face decât atunci cînd există posibilitatea de a-l traduce în conținuturi sau modele. 1)”

Că sîntem în ajunul unei totale răsturnări, toată lumea presimte, chiar dacă nu există posibilitatea măsurării amplitudinii acesteia. Mulți însă se mulțumesc să vadă în ea o amenințare care trebuie înlăturată sau conjurată, deși primul lucru care trebuie făcut este de a o cunoaște, pentru a o stăpîni.

Învățămîntul a fost puternic zguduit — mai ales de la evenimentele din mai 1968. Și acum se pune, cel puțin, problema examenelor, programelor, structurilor, a comisiilor, a alegerilor, același freamăt străbătînd atât organele cât și pe membrii școlii. Într-o atare situație, demersul obișnuit este „reforma”. Se multiplică deci chestionarele, consultațiile, mesele rotunde, anchetele etc. Și pe drept cuvînt. Ne putem însă întreba dacă reformele propuse, începînd cu atari proceduri, țin în mod suficient cont de răsturnarea-n curs. Se imaginează adesea că disciplinele tradiționale înseși pot fi „ameliorate”. Or, e evident că retușurile, chiar numeroase, nu modifică deloc

tabloul, putându-ne chiar teme ca nu cumva să sfârșească prin a-l machia. Din aceasta provin însă neînțelegerile reciproce : reformatorii se miră pe bună dreptate că studenții se arată atât de neîncredători față de intențiile lor, după cum și studenții se miră că reformatorii s-ar putea mulțumi cu simple acomodări. Dificultatea de a comunica purcede însă din sfărîmarea sistemului nostru de semne. Toate raporturile stabilite sînt deci sfărîmate, pentru că nu există nimic care să nu fie, în funcționarea socio-culturală, mai întii și-ntotdeauna, chestiune de semne.

În această atmosferă caracterizată printr-o permanentă neliniște, se conturează o dublă tendință : pe de o parte, cea a creșterii generale a scenelor de violență, cu toate pagubele ce rezultă din ele și cu stupoarea implicită. Or, aceasta dovedește, dacă ar fi nevoie să dovedească, că limbajul, instrument de comunicare prin excelență, nu mai corespunde situației și că, incapabil de a vehicula pasiuni și sentimente, cedează locul acestui fel de prelimbaj care sînt gesturile de la care-n fond se pot aștepta atât lovituri cît și mîngieri. Pe de altă parte, reflecția tinde din ce în ce mai mult să caute în modelele „științifice“, instrumentele capabile de a face față situației. Și deoarece prin atari modele omul trebuie să domine natura, pare greu de crezut ca ele să nu le vină de hac și dificultăților actuale. A transpune însă pur și simplu principiile și metodele științelor exacte și naturale științelor așa-zise morale și umane, presupune a stîrni mari rezerve, chiar și din partea spiritelor elevate, zice Lévi-Strauss :

„Autorul prezentului articol și-a consacrat viața-ntreagă practicii științelor sociale și umane. El nu se sfiește însă să recunoască, că între acestea și științele exacte și naturale n-ar exista o paritate ; că unele sînt științe iar altele nu și că dacă se numesc la fel, aceasta se-ntîmplă în virtutea unei ficțiuni semantice și a unei speranțe filosofice lipsite de temei, potrivit căreia însă paralelismul implicat de cele două anchete, chiar și

numai la nivelul enunțului, trădează o viziune imaginară a realității“.²⁾

Ne-am putea alarma de o situație care pare fără ieșire. Ne-am mai putea însă și întreba dacă modul de a pune problemele prin intermediul *faptelor* și al *datelor* nu revelează procedurile care pot fi implicate și chiar trebuie să fie ? Să presupunem însă că există și altele, de care-n general se ține prea puțin cont și care joacă un rol mai important decît ne-am putea imagina : e toemai ipoteza pe care o pun la începutul acestei cărți, alegînd domeniul artei pentru a o verifica, cu speranța că și alte domenii se vor clarifica progresiv în lumina acestei căutări.

Arta ca post de observație

Mai întii întrebarea : cum se creează azi arta ? Prin aceasta înțelegînd însă să consider, nu aiut mijloacele tehnice utilizate de artiștii contemporani, cît mai ales : *cum ceea ce se numește artă începe să existe pentru mine, pentru alții, pentru noi ?* Cum se ajunge să se utilizeze termenul, referitor la anumite „obiecte“, care ne sînt oferite și pe care nimic nu le desemnează la o primă abordare ca obiecte de artă... Chestiunea implică de fapt o problemă iritantă care se escamotează aproape-ntotdeauna și care în fond poate fi redusă la aceasta : nimeni nu se îndoiește că Rembrandt este un foarte mare artist ; nimeni nu se mai îndoiește că el a trăit în secolul XVII, că a reprezentat pictura olandeză..., nimeni nu se mai îndoiește că geniul său luminează istoria omenirii, nimeni nu se-ndoiește etc. ...și am putea continua astfel încă multă vreme cu Rembrandt. Cu numeroși alți artiști. Cu toți însă ? Da, cu Rubens, cu Delacroix, cu Van Gogh, cu Matisse... Dar oare și cu Rauschenberg, cu Raysse, cu 39 Arman, cu Tinguely ?

Unii cititori se vor întreba poate cine sînt aceste nume, alții poate le vor mai fi auzit, știind mai mult sau mai puțin despre ei. Criticii de artă, ei vor găsi întrebarea impertinentă, iar alții, printre care cei mai avertizați, vor disputa aprig meritele respectivilor artiști în care mulți iubitori de artă se mărginesc să vadă niște surse de amuzament întreținute de modă.

Aici e însă locul nimerit pentru a marca evidența, atît de nebagată-n seamă, că artistul nu-i nici prin fire nici prin decret artist și că opera sa se distinge de obiectele naturale numai în urma unei asimilări sociale și că spre deosebire de lucrurile naturale, *arta se constituie printr-un proces complex; pe scurt noi fiind cei care o constituim, făcînd în același timp și parte din proces.*

Neștiind aceasta sau neîntîlnind seama de acest lucru, se pornește de la ideea, atît de eronată, că arta e întotdeauna înțeleasă cînd se abordează și că ajunge deci să studiem un obiect al cunoașterii sau un domeniu, ca și cum atenția s-ar fixa dintr-o dată asupra unui corpus sau element referențial stabilit. Nu-i însă nimic din toate acestea. Cine zice constituție, zice ansamblu de fenomene sociale, psihologice, științifice, estetice, materiale, ale căror condiții și moduri de asamblaj trebuie să fie clarificate și face să repetăm: orice considerație care omite această etapă, o ignorează sau o neglijează, revelă un viciu anulant, în sensul propriu al cuvîntului, adică putînd să anuleze contractul prin care se cumpără sau se vinde cunoașterea. Și viciul devine azi cu atît mai grav cu cît condițiile sînt multiple și ocaziile de a le studia mai numeroase. Or, multe spirite de bună credință, care își dau seama de insuficiența metodelor clasice rămîn captivate de „verbocentrism“, de comunicarea fondată exclusiv sau cel puțin prioritar pe gîndirea verbală. Iar indicii nu lipsesc: ajunge să deschizi ochii asupra a ceea ce se petrece-n jur. Dar ecranul liniștitor în legătură cu „ceea ce a fost deja scris sau spus despre subiect“ ne deturmează cel mai adesea observația

Sîntem tentați astfel aproape întotdeauna să revenim la aceste obiecte șlefuite prin excelență, care sînt opere de bibliotecă și de a ceda virtuozității lor seducțiuni.

Reproducerea și avatarurile sale

Descoperirea lui Malraux constă în faptul de a fi proclamat, în mod magnific dealtfel, că „artele plastice și-au inventat propria imprimerie“ și de a fi destăinuit, în pofida specialiștilor, că nu e vorba de o invenție pur tehnică, fișierul erudiților dublindu-se cu o fototecă. Astfel, nu numai reproducerea se eliberează de fișă, ci ea „creează arte fictive sau sugerate“: prin cadraj, ecleraj, detaliu, mărimi „...falsificînd sistematic scara obiectelor, prezentînd amprente de sigilii orientale și de monede ca estampaje de coloane, amulete — ca statui...“⁴⁰. Noroc însă de apariția sau, mai degrabă, de emergența artelor care, studiate în mod tradițional prin intermediul scrierii sau și mai mult prin mijlocul clișeeilor, încep să aducă apă la moara reproducerii.

E mai bine de o jumătate de secol, de cînd Emile Mâle, în prefața celebrei sale lucrări *Artă religioasă a secolului XIII în Franța*, făcînd elogiul materialelor care i-au servit studiului, semnală în afara culegerilor (cărți, reviste, buletine etc.), „Muzeul de mîlaje Trocadéro“ și „cele trei mari colecții de fotografii sau stampe care ne-au adus cele mai mari servicii...“, pentru a conchide:

„Am putut avea astfel aproape tot timpul sub ochi statui și basoreliefuri dispersate în întreaga Franță“. Și mai adăuga: „Nu s-a întîmplat ia fel cu vitrourele pe care rareori pînă acum am fost supuși tentației să le reproducem fotografic. Din fericire, P. Cahier a dat în *Vitrourele din Bourges* un veritabil corpus al vitroureilor din secolul XIII. M. Lasteyrie, la fel în *Istoria Picturii* a reproduș și altele etc.“.

Or, în volumul de buzunar publicat în 1968 figurează această notă a editorilor :

„Editată pentru prima oară în 1898, *Arta religioasă a secolului XIII în Franța* a devenit o lucrare clasică pe care o publicăm ca atare. De acord cu familia autorului, ne-am conformat textului, ilustrației și bibliografiei ultimei ediții apărute pe când mai trăia Emile Mâle, a opta, publicată în 1948 de către Armand Colin”.

Iată însă ceea ce are o dublă semnificație, fiind de două ori și mai tulburător. În epoca în care Emile Mâle lucra la opera lui, vitrourele „existau” pentru rarii privilegiați care aveau mijloace să meargă să le vadă la fața locului sau care puteau să-și procure descrieri sau reproduceri conținute în lucrările specializate și puțin accesibile. Din 1898 și pînă în 1968, data apariției în colecția de buzunar, situația s-a răsturnat total : reproducerea în culori aparțin vieții cotidiene ; vitrourele apar atît în volumele de lux cît și în publicațiile populare sau sub formă de cărți poștale, diapozitive, ilustrate de Crăciun pe material transparent etc. Ajutînd apoi și dezvoltarea automobilului, e lesne pentru fiecare să ajungă la Chartres, la Bourges, ca să le admire și să le revadă. Fără a mai pune la socoteală aportul cinematografului, al televiziunii și, de cîtiva ani, și pe cel al televiziunii în culori.

Se surprinde astfel pe viu mișcarea cunoașterii : într-o jumătate de secol condițiile se transformă atît de radical încît chestiunile de a nu fi avut nici ideea și nici mijloacele de a poza, se impun. Emile Mâle ar mai fi scris el oare aceeași carte dacă ar fi dispus de materialul nostru tehnic ? Și cum și-ar judeca el oare azi propria-i lucrare ? Nu-i vorba de chestiuni academice în maniera refacerii istoriei cu „dacă”. E vorba în mod foarte precis, abstracție făcîndu-se de orice considerație asupra științei lui Emile Mâle, și de orice schimbare care implică judecata unui autor asupra propriei lucrări, de a se pune întrebarea în legătură cu următoarea problemă : în ce măsură condițiile tehnice ale achiziției, transmiterii și recepției

cunoașterii modifică sau nu însăși cunoașterea ? Și apoi, nu ne putem opri aici : această carte care a devenit, conform notei autorului, „o operă clasică”, cum a devenit ea astfel ? Fără îndoială însă că datorită unei gândiri de o admirabilă pătrundere și vigoare sintetică. Dar faptul de a insista pe termenul de „clasic”, adăugînd că opera e „publicată cu asentimentul familiei autorului, conform ilustrației din 1948”, nu ne indică oare, cu cîtiva zeci de ani mai tîrziu, un fel de precauție oratorică ? Ca și cum opera, oricît de clasică s-ar proclama, ar fi fost favorizată de un context social care datează de la-nceputul secolului și ale cărui modificări nu sînt încă resimțite în așa măsură încît să necesite o repunere fundamentală în discuție a operei, a ilustrației, poate chiar a principiului iconografic, deși se arată că nici corectura n-ar întîrzia... Eu nu critic nici opera, nici editorul. Înțeleg doar să pun în lumină faptul că cunoașterea nu trece de la o situație istorică la alta, nici de la una tehnică la cealaltă, nici de la un circuit de informație la un altul fără ca ceva esențial să înceapă să se schimbe.

Se înțelege de atunci mai bine afirmația lui Malraux, atît de controversată adesea, că dacă reproducerea ne oferă „pentru prima dată, moștenirea întregii istorii” și deci și a lumii întregi, aceasta nu trebuie-nțeleasă ca un fel de resurrecție integrală. „Operele care compun această moștenire au suferit, insistă Malraux, o metamorfoză deosebit de complexă”. De exemplu, statuile grecești care au devenit albe. Or, dacă ele au fost „zugrăvite-n alb de către secole”, cum observă autorul, trebuie să se remarcă că starea de albeață a fost și este încă subliniată prin tehnica fotografică în negru și alb care a prevalat multă vreme. *)

*) Cea mai mare parte a publicațiilor despre sculptură se mențin încă la reproducerea alb-negru, mărturie despre aceasta sînd volumele consacrate sculpturii mondiale de edițiile Gallimard sub direcția lui Malraux. Nu este însă același lucru cu volumele din *Univers des*

Or, opiniile lui Malraux nu mai sînt suficiente azi, chiar dacă cea mai mare parte dintre istoricii de artă abia le-au asimilat. Cu toată pătrunderea lor, ele nu reţin din reproducere decît *funcţiunea referenţială*, prin care eu înţeleg că reproducerea e considerată în raportul său cu originalul, ca un vector, sau ca un instrument orientat spre sau racordat la el, pe scurt, ca un *suport provizoriu şi aproximativ destinat să prelungească privirea pînă la opera absentă*. În legătură cu această funcţie se produc discuţiile atît de adesea reîncepute asupra fidelităţii sau infidelităţii reproducerii, asupra gradului său de exactitate, şi cu ocazia cărora se opun afirmaţiile banale : „Niciodată reproducerea nu va atinge calitatea originalului“, sau „E miraculos la ce se ajunge azi, s-ar zice că e chiar tabloul“. Ceea ce arată bine, în trecere fie zis, că funcţia referenţială răspunde, mai întîi, nevoii noastre de a face uz de substitute pentru a ne reface contactul cu originalele. Oricît de umilă le-ar fi condiţia, cărţile postale ilustrate întretin cultul operelor de la intrarea în muzee. Însoţitoare cu două feţe ale călătorului, ele se pretează noilor rituri ale turismului modern : pe verso, impresiile, dorinţele, notaţiile climatice (Capela Sixtină e formidabilă... ar trebui să vezi schimbarea Gărzii la Buckingham..., mori de cald la Atena...) şi pe faţă, fără comentarii, capodopera văzută şi care ţi se oferă-n imagine. Un nou rit al cadoului ?

Dezvoltarea reproducerii este deci legată nu numai de desfăşurarea cunoaşterii, ci şi de cea a turismului în masă : e în orice caz un fenomen concomitent. Chiar fără a decide care-l influenţează mai mult pe celălalt, e uşor de constatat că reproducerea în serie şi voiajul la fel, merg mîna-n mîna. Şi în acelaşi timp în care mulţimile

formes în care numeroase obiecte şi sculpturi sînt reproduce-n culori. Perfectionîndu-se şi devenind mai puţin scumpă, reproducerea în culori se impune tot mai mult în ediţii de mare tiraj Fabbri-Hachette (*Les Chefs-d'oeuvres de l'art...*, fasciculele hebdomadare) (Alpha, Musele etc.). 44

se-nghesuie tot mai numeroase spre muzee, ţări şi oraşe de artă, se tipăreşte în aceeaşi măsură şi un număr tot mai mare de reproduceri pentru a face faţă nevoilor. Nenumărate sînt fotografiile pe care le fac turiştii, nenumărate diapozitivele care se proiectează între prieteni cu comentariile şi exclamaţiile de rigoare în asemenea circumstanţe. Cel mai bun mijloc de a povesti plăcut e acela de a găsi un *subiect gata pregătît*, scris deja, compact şi bine legat, care conţine în sine şi începutul şi tratarea şi încheierea, ne sfătuieşte un manual de fotografiat.

Reproducere = Producere

Dar cuvîntul „reproducere“ nu produce oare o iluzie ?

Prefixul reiterativ „re“ marchează de obicei ideea de repetare, de dublare, de restituire a ceva în stare primitivă, de reîntoarcere la o stare anterioară, pe scurt, ideea că reproducerea este-ntr-o oarecare măsură „dublul“ sau repetarea „producerii“. Implicaţia se înţelege de la sine aşa că nu se mai pune problema justificării ei ! Departe de a fi inocentă (sau poate că noi ne jucăm cu ea ?) limba pune de fapt accentul, cu ajutorul prefixului, pe caracterul comun al verbelor din seria : a relua, a reanima, a restabili etc. După părerea noastră, ea privilegiază atitudinea care constă în a considera drept cucerită similitudinea de natură între producere şi re-producere. În această perspectivă, tehnica multiplicatoare are singurul scop de a furniza după un original un număr indefinit de replici şi după fiecare replică o referinţă la original.

Cînd cumpăr ilustrate reprezentînd Catedrala din Chartres, de exemplu, nu mă adresez totuşi vinzătoarei enumerînd portalul, timpanul, gablele, pinacurile, statuile-coloană, vitrourele, nici împărtaşindu-i entuziasmul sau vreun comentariu oarecare, ci zicîndu-i doar atît : Cît ? Cărţile postale

încetează astfel de a fi reproducții de artă, pentru a deveni mărfuri. În acest fel ele își asumă o altă funcție intrînd într-un alt sistem. La fel și cînd scriu adresa pe verso și cînd lipesc timbrul, ele se asimilează, orice ar reprezenta, unui mesaj care depinde numai de tariful P.T.T.

A considera reproducerile după funcția lor referențială implică deci o atitudine și o intenție care-n fond, duc amîndouă la organizarea cîmpului experienței după un model de tip platonice. Și asupra acestui model de „participare” sau de „emanare”, ca și asupra atitudinilor și comportamentelor pe care le implică, e nevoie să ne punem anumite întrebări.

Reproducerile tind, de fapt, după părerea noastră, mai ales de cînd au luat caracterul de producție industrială — să constituie o „nouă” lume, un sistem care, chiar dacă n-are un nume, există în mod imperios și-și dictează propriile-i legi. Fenomenul este în același timp, atît de complex și de considerabil, încît trebuie să ne limităm la o privire de ansamblu. Este totuși tot atît de imperios să-l cunoaștem, cu cît sistemul ne privește pe toți: *fără chiar ca noi să ne dăm seama, mass-media transformă lumea noastră de obiecte în „mesaje-împrejurări” ale căror materiale, suporturi și mobil sînt reproducerea.*

În numărul său din 1—2 decembrie 1968, Le Monde *) reproduce celebra *Fata cu turban* a lui Vermeer, capodoperă de la Mauritshuis din Haga, însoțită de următorul text:

„Cine permite vechilor capodopere să rămînă tinere? (...). Cercetătorii noștri au răspunsul — o calitate a lui «Perspex» cunoscută sub numele de «Perspex» VE. Acest produs e utilizat pentru a proteja picturile, documentele și țesăturile împotriva degradării și a îmbătrînirii datorate radiațiilor ultraviolete ale luminii naturale sau artificiale”.

*) Tiraj de aproape o jumătate de milion de exemplare.

În ceea ce privește „Perspex”, acesta nu-i decît un exemplu din nenumăratele produse fabricate de către I.C.I. Am mai descoperit apoi, de asemenea, polietilena „Alkathene”, coloranții reactivi „Procioli” și ierbicidele bipiridile.

„I.C.I. este internațională, dar o societate totuși cu vocație foarte europeană. Dealtfel, noi trăim și muncim în Europa. Serviciile noastre se extind și-n domeniul industriei, agriculturii și medicinei. În 1967 vinzarea produselor și brevetelor noastre s-a ridicat la 7 miliarde de franci actuali numai în Europa Occidentală, două treimi dealtfel din vânzările noastre mondiale. *Sînteți oare și dumneavoastră printre clienții noștri?*”

Nici un raport deci între „*Fata cu turban*” și „Perspex”, chiar dacă „Perspex” e produs de atotputernica firmă I.C.I. (Imperial Chemical Industries). Dar dacă tabloul lui Vermeer este incompatibil cu publicitatea — prin simplul fapt că e unic — reproducerea tabloului lui Vermeer, ea, este compatibilă cu publicitatea. Reproducerea poate deci întreține relații cu obiectele heterogene modelului și chiar poate contracta cu ele alianțe pe cît de ireductibile, pe atît de monstruoase. Și aceasta pentru că există în reproducere un principiu care nu mai e cel al unei fidelități mai mult sau mai puțin exacte față de original, ci care rezidă în întregime în *reprodus* sau în *reproducibil*. În virtutea căruia devin compatibile și reproducerea, fie chiar a unei capodopere ca pinza lui Vermeer, și publicitatea oricărei firme sau produs, *pentru că și una și alta fac parte din același sistem*. Și, pe drept cuvînt, cordonul ombilical nu-i rupt de tot. E de fapt și elementul pe care-l speculează publicitarul care pune în evidență una dintre motivațiile lectorului. Dar fenomenul, privit fătîș, presupune că reproducerea lunecă spre o lume care are în vedere cu totul altfel de obiceiuri: nu numai că *Gioconda* devine marcă de fulare, insigne, puzzle, site, capace de cutii de brînză și încă alte multe lucruri, dar se produce

47 un fenomen de hibridare generalizată, căruia mij-

loacele tehnice sint pe cale de a-i da o putere fără egal.

„Acest Fragonard poate fi al dumneavoastră...”
E îndemnul cu care-l asigură pe cumpărător o mare pagină în culori apărută sub însemnul „Trevira-Cadre d'Or”. *)

„Acest Fragonard poate fi al dumneavoastră... pentru 2 mici răspunsuri ! Marele concurs «Trevira-Cadre d'Or», 550 reproduceri de capodopere de cîștigat.

Da : puteți cîștiga o măreață reproducere 50 × 60 cm, poleită, sub un cadru de aur, a «Fetei citind», a lui Fragonard, unul dintre cei mai mari maeștri ai secolului XVIII.

Răspundeți doar la două mici întrebări... foarte ușoare pentru *Trevira-vivants* !

Pentru a participa, cereți buletinul-răspuns într-un magazin Cadre d'or (veți găsi alăturat o primă listă a acestor puncte de vînzare)“.

O astfel de dărnicie are și de ce surprinde : Un Fragonard — admirabil — numai pentru „două mici răspunsuri”. Și-atunci, de ce să te mai îndoiești ? Oferta e înșelătoare ? Deloc, ci doar pentru că e vorba de cîștigarea *reproducerii* unei capodopere. Dar pentru cine citește în mod curent, cum dealtfel facem și noi, conform funcției referențiale, e evident că „acest Fragonard poate fi al tău” implică și ideea tabloului original și pe cea a proprietății atașată de el. Or, pe această hibridizare mizează publicitatea. Principiul *reprodus* — *reproductibil*, diferit de principiul tradițional al dublei *repetiții*, antrenează o destructurare și o restructurare cu atît mai complexe cu cît, pe de o parte și concomitent de altfel, lumea originalelor și lumea reproducerilor rămîn paralele, iar pe de alta, tot concomitent, tind amîndouă să se distingă, al doilea fiind în strînsă legătură cu tot ceea ce e susceptibil de a fi multiplicat în serie. Frontierele își pierd fixitatea ; conținuturile devin mișcătoare, interferează,

se întrepătrund ; reproducerea creează o nouă realitate (sau trans-realitate ?).

Stabilite de secole, conceptele noastre, precum și obiectele pe care le definesc, garantează și clasează, întră într-o mișcare plastică a cărei elasticitate crește pe măsură ce se dezvoltă, se perfecționează și se impun tehnicile de reproducere. Iluzii optice, jocuri de oglinzi, anamorfozele se multiplică.

Nixon sosește la Bruxelles. La televiziune o foarte scurtă secvență arată mașina Președintelui pe care o escortează faimoasele gărzi călare : copitele cailor răsună în trap ca niște bețe de tobă ; crupele saltă ; căștile călăreților se unduiesc. Pe geam un suris convențional. Efigia Președintelui are aerul de a escorta el cavalcada.

În jurnale nici o mențiune despre gărzile călare care au monopolizat micul ecran ; în schimb, programul, punct cu punct, al întrevederii lui Nixon cu Regele.

Televiziunea operează cu imaginile-n mișcare ; jurnalistul folosește cuvintele a căror origine stă-n concepte.

Care este reproducerea directă ? Care-i cea mai adecvată ?

În ciuda termenului generic care se întrebuițează, reproducerea nu e un fenomen simplu. Diferitelor tehnici, care dealtfel nu încetează să se multiplice, le corespund și reproduceri diferite, care sînt și dubli factori ai realității, pe de o parte ele dublînd evenimentul original, iar pe de alta, producînd și modalități tot atît de diferite și de numeroase, pe cît de multe tehnici există.

Le vrem sau nu, încetăm totuși, poate pentru prima dată, să ne referim exclusiv la o realitate primă sau primară care ar putea servi de normă sau etalon. Alternativa original-reproducere înce-tează de fapt să mai fie pertinentă sau nu rămîne totuși ca atare decît în anumite situații definite cum se cuvine. În schimb, în situațiile cele mai frecvente, ea se mișcă într-o complexitate în care termenii alternativi, în loc de a se opune, operează prin desprinderi, glisări, inserări, fără a putea

*) Jours de France, nr. 743, 8 martie 1969.

vreodată să fii sigur de sfârșitul cursei. Ieșim din era în care lucrurile și cuvintele își corespundeau, ieșim din era în care reproducerea era ecoul originalului. Distorsiunile de care ne plingem constituie tot atâtea indicii.

Percepție directă, Percepție indirectă

De câteva decenii, reproducerea sub toate formele sale constituie din ce în ce mai mult primul nostru contact cu arta, în orice caz contactul cel mai frecvent. Pentru o vizită de muzeu, cite cărți ilustrate, cite fotografii ! Peste tot domnește imaginea reprodușă, până la obsesie, până la limita paradoxului. La douăzeci de metri sub pământ, culoarele metroului, iluminate artificial, pe care le parcurg neîncetat cetățenii grăbiți și frinți de oboseală, proclamă printr-o mulțime de afișe sugestive, farmecul băilor marine, răsăritul soarelui, farmecul vacanțelor în Bulgaria !

Or, faptul că primul nostru contact cu reproducerea a avut loc, e departe de a fi indiferent. Cui nu i s-a întâmplat să fie puțin surprins, în prezența frescelor lui Piero della Francesca, de la Arezzo ? Ți le-ai fi imaginat mai înalte și mai viu colorate, poate chiar mai strălucitoare... Și te miră că sînt deosebite ca format frescele lui Giotto din Padova și cele pe care tot el le-a pictat la Assisi. Nimic însă din aceasta nu s-ar bănuia din reproduceri. Orice părere am avea despre artă, reproducerea este totuși aceea care ne dă prima idee despre ea păstrînd în sine și ultima amintire. În momentul în care se poate face comparația cu originalul, subiectul apare ca fiind același, dar, cum remarcă Malraux, unghiul de vedere, scara, cadrajul, lumina, aparența materială sînt cele care produc modificările. Or, față de toate acestea, nu numai un spectator își măturisește dezaprobarea. În orice caz, trecerea de la reproducere la original provoacă o *ajustare* pe

care o putem compara cu o acomodare retiniană : e vorba nu atît de a pune la punct o imagine trecătoare, ci de a substitui, imaginii nete a reproducerii, imaginea percepută în prezența originalului. Or, se constată deseori că circumstanțele în care operează percepția nu favorizează întotdeauna și claritatea. Pe de altă parte, se produce o adaptare similară, dar și în sens invers, cînd, după ce a fost părăsit originalul, se privește din nou reproducerea remarcîndu-se diferența. Ercarea însă ar consta în a crede într-o neutralizare a operațiilor. Experiența arată că perceperea opereii nu elimină deloc reproducerea ; dimpotrivă, amintirea se fixează mai degrabă pe aceasta. După părerea anumitor, în funcție de condițiile experienței, ținînd seama și de vîrstă, se observă o foarte curioasă oscilație între ajustări și reajustări, între reproducerea văzută și originalul care se vede, între originalul care se vede și reproducerea văzută, între reproducere și amintirea originalului... Și subtilitățile pot fi duse la nesfîrșit. E clar că comportamentul nostru secular, poate chiar milenar, se pomenește azi dejucat de-ndrăznețiile tehnicii : multă vreme contactul avusese loc între originalele relativ puțin numeroase, care se vedeau și amintirea păstrată, fie în memorie, fie prin intermediul descrierilor orale sau scrise, a gravurilor sau desenelor. În zilele noastre, nu intermediarul verbal e cel ce a dispărut, el e doar dublat de cel al reproducerii care poate lua și ia chiar forme infinite variate : clișee schitate, fototipie, cvadrieromie, fotografie, diapozitive, emisiune televizată etc. Mie mi s-au arătat primele imagini despre Egipt, în clasa a șasea, apoi la Luvru, Torino și Berlin am luat contact cu pictura și sculptura egipteană. Dar, numai tirziu m-am dus în Egipt. Or, constat, în mod ciudat, că am memorat anumite opere de artă egipteană nu-n urma călătoriei mele de pe malul Nilului, ci după anumite reproduceri a căror imagine e cert că-mi bîntuie memoria.

Abordînd problema sub acest unghi de vedere, 51 se constată că trecerea de la operă la spectator

se face fie direct — cînd se găsește în prezența originalului — fie prin mijlocul releelor care sînt reproducările și al căror efect dublu și contradictoriu constă și în stabilirea comunicării și în perturbarea ei. Reproducerea este un *releu-zgomot*.

În mod obișnuit, tindem să considerăm releul ca o funcție esențială, zgomotul fiind socotit ca o perturbație parazitară care trebuie eliminată, în orice caz diminuată sau dată la o parte. Dar e greu să se susțină acest punct de vedere precum și comportamentul pe care-l implică acesta atunci cînd epoca noastră multiplică reproducările sub toate formele. Ba dimpotrivă, e din ce în ce mai probabil că ar trebui să ținem seamă de acest fenomen nou *zgomotul-releu* sau *releul-zgomot*. Perturbația tinde din ce în ce mai puțin să fie socotită exclusiv ca o tulburare, ea făcînd parte integrantă din comunicarea al cărui model îl reînnoiește ; între operă și spectator reproducerea nemăimărginindu-se la un rol intermediar, ci la instituirea unui nou cîmp al cunoașterii. Mesajul nu se transmite deci direct de la emițător la receptor. Liniile de comunicare sînt parcurse fără încetare de *mesaje-reproduceri* care constituie noul nostru acompaniament sau noua rețea de referințe.

Atît timp cît a predominat intermediarul verbal, comunicarea și semnificația s-au calchiat pe modalitățile limbii. De asemenea, nu-i de mirare, pentru gîndire, că studiul expresiilor artistice a pus atît de multă vreme accentul pe „substanța mentală”. *Orice tehnică implică un mod de comprehensiune care-i este propriu și care-i construiește obiectul în același timp în care-l și operează.*

Încetînd, azi, de a recurge la singurul intermediar verbal, comunicarea se încarcă cu mesaje care, sub forma reproducătorilor, elaborează, concurînd transmisia verbală, un ansamblu de noi raporturi : asasinatul lui Robert Kennedy nu este numai o problemă de cuvinte ; e făcut și dintr-o serie de puncte negre care constituie trama fotografiei de presă (se depărtează, imaginea se

destramă), cum e, la televiziune, mișcarea milioanelor de punctișoare.

De la Dada încoace proliferază colajele și asamblajele care, ca și cele ale lui Schwitters, combină bucăți de lemn, bilete de călătorie, hîrtie de împachetat, sau care, ca cele ale lui Picabia, utilizează și chibriturile, scobitorile, penițele etc. Socotite drept „monștri” în raport cu ideea tradițională de artă, azi aceste produse sînt considerate ca opere. E evident că o astfel de schimbare n-a fost posibilă decît pornind de la transformarea generalizată a comunicării. Colajele cubiste, *Merz*-urile lui Schwitters, artă adesea atît de deconcertantă care ni se propune azi, ne fac să reflectăm la integrarea „zgomotelor” datorate noilor tehnici, la cunoașterea care se elaborează în afara procedului tradițional al limbii orale sau scrise. Reproducerea de artă nu este altceva decît hîrtie imprimată care împărtășește, cu tot ceca ce este imprimat — hîrtie de ambalaj, jurnal —, aceeași materialitate, și același imprevizibil destin.

Spre o nouă Conștiință-Prezență

Transformînd comunicarea, reproducerea ne transformă conștiința și sentimentul existenței care încetează să mai fie legat exclusiv sau prioritar de percepția originalului sau de releul verbal. Iată-mă în fața reproducătorilor *Giocondei*, care toate mă duc cu gîndul la pictura lui Leonardo, pe care o păstrează Luvrul. O conștiință-prezență *indirectă*. Dar, simultan, mai am de-a face cu o conștiință-prezență *directă* : între mîinile mele, sub ochii mei, reproducerea nu se epuizează în funcția referențială ; ea își are forma sa, materia, greutatea și pot s-o alătur altor reproduceri ; pot s-o mototolesc sau s-o agăț pe perete. Conștiința-prezență e socotită indirectă sau directă după cum este privită, fie ca vizînd originalul, fie țîind seama de reproducere ca obiect material. Contrar a ceea ce se crede de obicei, raportul nu este unilateral, e bilateral fiind nedrept de fapt să

fie redus la o singură alternativă. Și chiar dacă una dintre cele două căi pare a o exclude pe cealaltă în momentul în care decid asupra atitudinii mele, constat că urmează un du-te-vino care transformă alternativa în sistem de interferențe.

Într-un sens analog experiența reproducerii îmi modifică sentimentul timpului. Când ascult un disc sau privesc o reproducere, un film sau o emisiune de televiziune, mă plasez într-o stare de conștiință-prezență *diferită*, iar atunci când sînt în prezența operei originale sau a concertului, într-una *imediată*.

Experiența imediată a originalului face loc unei experiențe de tip nou. Timpul nu mai intervine în același fel cînd sînt în fața *Giocondei* la Luvru, sau cînd ascult orchestra în sala de concert: fonoteca, discoteca și-n curînd și teleteca îi dau evenimentului *diferit* o dimensiune specifică, care-mi modifică comportamentul.

Sentimentul spațiului și spațiul însuși se modifică apoi la rîndul lor. Și ar fi nepotrivit să spui că tablourile lui Vermeer nu pot să fie văzute toate-n același loc pentru că unele sînt în Olanda, altele-n Anglia, unele-n Franța și altele-n Statele Unite etc., fiecare dintre ele ocupînd un loc determinat.

Experiența originară a originalelor ar presupune deci ca eu să întreprind o serie de deplasări succesive. Or, reproducerea face posibil azi faptul devenit banal ca ubicuitatea să fie un produs industrial: *Toată opera lui Vermeer* (titlul unui volum de Malraux care a făcut școală) sau *toată opera lui Giotto, Masaccio* poate fi pusă sub ochii oricui în schimbul unui preț relativ modest, stînd apoi și pe cîtiva centimetri dintr-un colț de bibliotecă!

Forța „economică” a reproducerii constă în reducerea spațiului și a timpului; unde mai pui că aceasta nu ține apoi decît de sistemul de reproducere și cîtusi de puțin de cel al originalelor. Să ne aducem aminte anunțul din *Trevira*: „Acest Fragonard poate fi al dumneavoastră...”, publicitatea face apel la *sentimentul de proprietate*

legat de lumea originalelor, în timp ce cărțile de artă, bazate pe reproduceri, se adresează *poștei de cunoaștere* a cititorului. Azi însă, unicitatea originalului se asociază cu multitudinea reproducerilor.

În locul unei lumi care, pînă nu demult, se baza, pe de o parte, pe percepția lucrurilor, pe prezența lor directă, pe contactul unic cu ele, iar pe de alta, pe primatul conceptului care asigură o împărțire în obiecte regulate, distincte, în idei și categorii, își face din ce în ce mai mult loc un cîmp de schimburi permanente care ne scapă, cu atît mai mult cu cît nici nu avem termeni ca să-i desemnăm.

Răsfoire și amestec

Mai întîi *răsfoirea*. Rari sînt cei care-și mai citește jurnalul de la un capăt la celălalt și, și mai rari, atunci cînd e vorba de un magazin. „Lunecăm” peste titluri; ne apucăm de un articol; deviem spre un subtitlu; sărim pagini; ne uităm la o poză; trecem peste anunțurile publicitare; ne oprim la un text care se întrerupe brusc și a cărui urmare continuă după cîteva pagini. Acest comportament care ar merita să fie mai îndelung descris, e general și-l regăsim în toate situațiile pe care azi le multiplică presa, radioul, televiziunea, semnalizarea rutieră, insignele. „Răsfoitul”, căruia de obicei nu i se dă nici o atenție, constituie, chiar dacă-i în parte inconștient, o *tehnică specifică de recepție*. Informația — sau cel puțin ce s-a convenit să se înțeleagă prin acest termen — își abandonează fixațiile. Legăturile se slăbesc, punctele de sprijin, de asemenea, cunoștințele se-ntrepătrund. „Legătura”, la propriu și la figurat, cedează astfel din toate părțile. Obiect limitat de pagini, contrapagini, colțuri și coperte, cartea „se destramă”. Și lanțului imprimat care se distribuie regulat de sus în josul paginii și care se reia nu mai puțin regulat din pagină-n pagină, *răsfoitul* îi opune discontinuitatea sa, traiectele lui aicato-

rii, dispersiunea, rupturile și neașteptatele-i raporturi. Imaginea culturii noastre, bazată pe mecanismul cunoașterii care-i cartea, e pe cale de a se schimba, după cum se schimbă de altfel și bibliotecile din care am făcut de atîta vreme, după exemplul băncilor, depozitele civilizației.

Cum să descriem „lectura frunzărită”? Sînt obligat să pun cuvinte cap la cap pentru a da o idee despre aceasta și să recurg la un lanț continuu, pentru a sugera un fenomen neregulat, discontinuu, amplu.

O secvență televizată — dacă ar putea fi inserată aici — i-ar permite lectorului să-și dea mai bine și mai repede seama de tot! Și pe cît este de atașată de gîndirea logică și de experiența seculară a cărții, înțelegerea noastră discursivă, pe atît și *mass media* e pe cale de a elabora o înțelegere de un alt tip care implică atît imaginea, cît și gesticularea și mimica. Reproducerea provoacă nu numai un nou mod de a sesiza realul, ci și o construcție diferită a acestuia. Și așa cum *răsfoitul* este un comportament care se extinde peste tot: citadinul care merge „bate străzile” în același fel în care *parcurge* și paginile unei cărți; pentru ea de-ndată ce trece la volanul mașinii să-i substituie lecturii continui „răsfoitul” semnelor și al semnalelor.

Ce este acela *amestec cinetic*?

De fiecare dată cînd răsfoim un jurnal, un magazin, o revistă — sau cînd în mașină „răsfoim” un oraș, o țară, ori la televiziune secolele și continentele — se produc înlănțuiri și apropieri aleatorii, care marchează însă și o anumită probabilitate. Acest fenomen de dinamizare este însă încă foarte prost observat pentru a ne putea da seama de amploarea lui. La fel se manifestă și-n conștiința noastră subliminală. Astfel, într-o pagină de sport intitulată „Douăzeci și doi de boxeri pentru unsprezece titluri” și care ne propune opt manechine cu picioarele depărtate, în timp ce textul subliniază „Hirtie”, „Muscă”, „Cocoș”, „Pană” etc., odată trecut momentul de surpriză, ochiul caută indicii — să fie oare vorba de o eroare, de o

farsă? — pînă cînd, ajungînd la anunțul „Luno-print LE 4”, „fotocopioză electrostatică”, totul intră iar în ordine: boxerii fiind corelați cu articolul sportiv și manechinele cu publicitatea⁵⁾. Și totuși într-o clipă s-a produs un eveniment atît de insolit ca faimoasa întîlnire a unei umbrele cu mașina de cusut a lui Lautréamont. Aceste întîlniri, aceste alunecări, interferențe „pseudopodice” de articole, de imagini, de semne prost închise de frontiera pur ideală a ochiurilor și a spațiilor, ne permit să-ntrevădem faptul că lumea reproducerii e plină de o sub-lume sau de o intra-lume de mesaje, de ființe mixte, hibride, potențiale. Și-n timp ce spiritul și instituțiile noastre continuă să creadă-n logica artistotelică, în ordinea carteziană atît de magnific alcătuită în pictura unui Poussin, de exemplu, noi trăim zilnic între telefon, jurnale, deplasări cu mașina, radio, televiziune, drum de fier, avion, pe scurt, într-un „amestec” în care-i din ce în ce mai greu să se regroupeze elementele potrivit modelelor stabilite; Hieronymus Bosch înlăturîndu-l pe Poussin.

La moartea marelui dirijor Ansermet, televiziunea a difuzat o lungă emisiune consacrată funeraliilor. Cu insistență, camera a pus accentul pe solemnitatea cultului, pe durerea asistenței; pastorul a subliniat în predica lui ținuta unui doliu care afectează lumea muzicii. Personalități politice au apărut una cîte una pe ecran. Pe urmă s-a arătat pornirea cortegiului: mai mult de șapte mașini acoperite cu flori, sosirea la cimitir și punerea-n groapă a coșciugului. Cu aceasta s-a încheiat emisiunea. Și dintr-o dată, fără nici o tranziție, desenul animat care precede publicitatea: un bonom cu cioc de pasăre, uscat ca un cocor și cu o coafură de virtuoz... care se repede la un pian mecanic, din care scoate cel mai groaznic refren, urmat de publicitatea pentru soba „Tefal”!... Bineînțeles, telescopaj involuntar. Efectul unei atari bizarerii macabre nu poate fi imputat nici unui producător, nici unui programator, ea și cum tehnica ar fi avut, cu ajutorul reproducerii, propria-i voință și fantezie.

Rațiunea, pe drept cuvânt, își diminuează forța, ceea ce ea numește accidente constituind din ce în ce mai mult evenimente care — debordări, înlanțuiri, agregări, coliziuni, telescopaje, de altfel nu importă termenii — pun în discuție unitatea și continuitatea tradițională. Și astfel, lanțul lingvistic se sparge prin *răsfoit* și *mixaj*.

În locul lumii ordonate de rațiune, de concepte și literă se profilează un univers în care lucrurile — atât cât se poate menține termenul — se-nlanțuie și se dezvoltă în infinite prelungiri de reproducere. Universul amestecului, al aliajului devine *marele Amalgam* căruia-i corespunde o *conștiință-amalgam* care pune simultan în acțiune directul și indirectul, imediatul și diferitul, aici-ul și altundeva-ul, unicul și multiplul, identicul și diferitul...

„Raporturile logice sau ilogice între un lucru și altul nu mai constituie de acum înainte un subiect satisfăcător pentru artist... (acesta) face parte dintr-o continuitate densă și necontrolată care n-are nici început, nici sfârșit, depinzând de o decizie din partea sa”, declară pictorul american Rauschenberg.⁶⁾

Sub termenul de reproducere se ascund fenomene de o mare complexitate. Reproducerea plastică, ea însăși e departe de a fi simplă : se pot distinge clișee schițate, reproducere în negru, în culori, variind cu tehnicile de imprimat : tipografie, offset, heliogravură etc. Reproduserile au adesea o existență uneori izolată precum cartea poștală de artă ; adică cu suprafața hîrtiei ca suport total ocupată, altele acoperite parțial sau total, după tipul de reproducere. Unele sînt fixe, ca-n presă, altele mobile, ca-n cinema sau televiziune. Altele se manifestă mai degrabă în stare de juxtapunere, ca-n cărți sau înglobate ca la cinema sau televiziune. Unele se însoțesc, în general, de un fond sonor : muzică, acompaniament de scenă sau comentariu. Materialele sînt diferite : cerneluri de imprimare, unde electromagnetice, putîndu-se enumera astfel la nesfîrșit combinațiile.

Alocuțiunea lui Couve de Murville : Apare pe ecran Primul Ministru care, zice el, „vrea să vă întrețină cu probleme de lungă durată ; în special despre regionalizare și reforma Senatului...” Alocuțiune de un sfert de oră : Ministrul stă mai întîi așezat într-un fotoliu, pe urmă aparatul îi prinde bustul ; și la urmă, Ministrul e iar în fotoliu. În mod vizibil operatorii și-au ales o „punere-n ecran”, cum s-ar spune punere în pagină, pe care eu aș numi-o „iconică” : hieratizînd personajul îi conferă ceva din tipul „majestuos”, atât de frecvent în iconografia creștină, dîndu-i cel puțin o demnitate patriarhală. Observ mimica Ministrului, modul său de a închide ochii, de a-și ține mîinile, felul de a-și mișca bărbia pentru a marca sfîrșitul unei explicații detaliate (punct cu punct). Plec atent urechea la elocința „gaulliană”, accentul tonic se deplasează periodic pentru a pune în evidență un anumit fel de abordare a cuvîntului ; unele vocale se amplifică în contraritim ; anumite turnuri — „așa fiind” — vizează abuziv pe șeful statului care ascultă și el, fără-ndoială.

Deschizînd a doua zi *Le Monde*, care reproduce în *extenso* alocuțiunea televizată a Primului Ministru, constat stupefiat că sînt aproape incapabil să citească textul : cuvintele scapă din tiparul lor imprimat ; scapă din transparența tipografică, virgină de orice zgomot, pentru a se „priade” în spațiul audiovizual care se amalgamează-n jurnal : intonația Ministrului comandă debitul lecturii, pînă la mimica, care mă constringe și care perturbază punctuația. În loc însă de a se dizolva în mesaj literele se *desenează*, cortina „scenografiei televizate se ridică”. Iată însă că și aceasta suferă la rîndu-i de captivitatea textului imprimat, pe cînd, dacă o părăsesc pentru a-mi scotoci amintirea, cuvintele Ministrului și ascultarea-mi redevin sincrone.

Mesajul în sine e o iluzie ; el aparține unei tehnici de transmisie care, contrar a ceea ce lasă să se înțeleagă termenul de transmisie, și contrar ideii pe care ne-o facem despre aceasta, e o tehnică de producere în vederea reproducerii. Fără

a merge pînă la foarte faimosul paradox al lui McLuhan „Mediul e mesaj“, e cert că mesajul imprimat și mesajul televizat sînt de o altă natură și că amîndouă ne ating în mod diferit. Ideea de „unicitate“ a mesajului rezultă esențial din faptul că timp de secole, dacă nu de mai mult, transmitia s-a făcut prin singurul canal al limbii vorbite sau scrise.

Or, din această situație, iată-ne pe cale de a ieși, de unde și fenomenele de „distorsiune“, de „fricțiune“, de „discomunicare“, de „defazaj“, care se vor agrava și mai tare atîta vreme cît problema va fi pusă în funcție de „unirealitatea“ impusă de monopolul unui mediu.

Trebuia degrabă să se țină seama că multiplicarea mijloacelor naște fenomene cu totul noi, care se pot plasa sub semnul încleirii, al imbricării, sau mai bine-zis al *amalgamului*. Ansamblul edificiului nostru cultural, al instalațiilor noastre de cultură este tulburat. Am intrat deja în era „multirealului“.

Farmecul amalgamului

Cunoașterea implică întotdeauna un anumit fel de a privi creația. Și de fapt sînt numeroși artiștii pentru care aceste fenomene nu numai că sînt importante, ci căroră ei țin să le dea și o formă, ca-n pop-artă, ca-n arta ambientală sau în arta săracă și-n cea conceptuală. *Combine-painting*-urile lui Rauschenberg, care asociază fragmente de pictură, de colaje, obiectelor reale (scaun, pasăre, pernă) sînt ele oare atît de diferite de milioanele de cămine care sacrifică în fiecare seară riturilor colajului sau al „combine-family“ în fața ecranului de televiziune? „Frizele“ unui Warhol, care ne-au părut atît de revoluționare, nu ne apar oare mai timide în urma „secvențelor“ extinse la sute de milioane de exemplare și de kilometri de toate magazinele lumii pentru a relate (comemora? onora? apoteoza?) asasinatul lui John Kennedy sau sinuciderea lui Marilyn Monroe? Orice pop

artă iese din desen, nu ca să anexeze publicitatea, ci să utilizeze și imageria, procedeele, culorile și tonul a ceea ce era ținut la o parte sau în orice caz considerat ca străin artei. Or, iată-ne intrați bine într-o lume ambivalentă; statutul ființelor și al lucrurilor se transformă și imaginile se metamorfozează sub ochii noștri. Cine-ar fi dat atenție tramei clișeele de imprimare? Efemer prin definiție, jurnalul putea să se mulțumească cu publicarea notelor de punctuație în care-i era lesne cititorului, conform legendei, să recunoască un om de stat sau un asasin. Deodată Lichtenstein ne descoperă că trăim de decenii cu o tramă sub ochi! Și iată că artistul, care se inspiră din clișee de presă și din benzi desenate, devine la rîndul său inspiratorul publicității: Citroën își face reclama pieselor mașinilor sale prin ochiul lui Lichtenstein.

Știți cine e conferențiarul care începe? „...sînt la dispoziția dumneavoastră pentru a vă ține o conferință, dar aș prefera s-o ținem împreună. Dacă nu aveți destule informații, am o mulțime de benzi unde se găsește de toate... muzică exotică, cîteva exemple de muzică concretă, muzici orientale, religioase... Adică, dacă sîntem incurcați și eu și dumneavoastră, vom putea totdeauna face ceva cu magnetofonul“. Acest conferențiar există, se numește Pierre Schaeffer și e directorul serviciului de cercetare al ORTF-ului. Și există și publicul. Se va găsi și relatarea experienței în „Severa misiune a muzicii“...⁷) mai importantă decît orice evoluție estetică contemporană: irumperea electronicii în muzica noastră... *irumpere* în sensul în care muzica e invadată, tulburată, fisurată de electronică. Nimeni, totuși, nu și-a dat însă într-adevăr seama: s-a crezut doar că mijloacele de înregistrare ar putea servi, mai înainte de orice, doar la păstrarea, gravarea și perenizarea „unei mari fidelități“. Importanța reală a electroacusticii constă în faptul că ea permite să se producă sunete, sau chiar să le fixeze pe cele naturale, să le repete, să le perpetueze și să le „transforme“.

Și autorul conchide. „Datorită acumulării de zgomote în studio cu scopul de a căuta efecte dramatice, mi-am dat seama că ele excedează textele menite să ilustreze. Și ele s-au pus să vorbească despre muzică“.

Multiplicate la nesfârșit de industrie, imaginile și sunetele revendică aventura rimbaldiană: „Eu este un altul“.

Reducînd cartea la formatul de buzunar, celeranînd coperta cu culori țipătoare, coborînd prețul prin ridicarea masivă a tirajelor, ediția industrială aruncă talmeș-balmeș Spinoza și *Play Boy* la vânzătorii de ziare de pe supermagazine. În timp ce presocraticii fac bună vecinătate cu țigările și legumele, cartea tradițională continuă singură să „rezideze“ în biblioteci și librării. Itinerarele de lectură se colorează, se-nrucișează într-o rețea de comunicații în curînd atît de densă ca aceea a căilor ferate, a automobilelor și avionului. Te poți neliniști, revolta, amuza: „Calul îngenunchi, jockeyul se prosternează“ întitulează jurnalistul un articol la vederea ciudatului cuplu format din calul de călărie și omul răsturnat din sa. Numai că amalgamul se pretează la jocuri mai puțin inofensive. Iată anunțul din *Serseg*: „...una dintre cele mai tinere societăți franceze“ care se impune în „domeniul fabricării robinetelor... Peste 2 000 de serii — cam 13.000 de modele de bronz, fontă, oțeluri speciale, materii plastice etc.“ ceea ce atestă „catalogul-formular SERSEG, veritabilă enciclopedie a robinetelor (1 072 pagini, 550 de informații tehnice, abacuri, exemple de calcul și un lexic în șapte limbi)...“. Psihologul, psihanalistul vor analiza îndelung secvența de șase fotografii care amestecă femeia și robinetul. Fără a fi nici unul nici altul, cititorului mijlociu nu-i va fi greu să descopere în această temă falică, amorul proteguitor, obiectul iubit, tema maternității, toate vaporizate într-o erolizare care face mai sugestivă înșiruirea de reproduceri și pe cea a titlului. „Robinetărie: Încereți-vă în *Serseg*... și vă puteți gândi la altceva.“

E un fel de a da o atenție îndoielnică „lucrurilor care nu merită osteneala“ și de la care omul de bun simț întoarce capul!... Să se compare însă costul unui anunț *Serseg* și cel al articolului lui André Passeron intitulat „La Hotelul Matignon, harța, furia și mormăiala nu-și află loc printre noi“, care ocupă aproape aceeași suprafață în același număr de jurnal. Evident că cel de-al doilea este incomparabil mai puțin costisitor, în preț incluzîndu-se și retribuția autorului și prețul suprafeței imprimate. În schimb, anunțul *Serseg* implică în același timp prețul suprafeței stabilit după tariful publicitar și prețul anunțului însuși al cărui text a fost lung și minuțios gîndit, ale cărui fotografii au făcut obiectul unor tiraje multiple; muncă care a presupus text și poze, plus aranjamentul unor specialiști costisitori... Inutil să mai continuăm, operele de acest gen sînt numeroase, și-n loc să mai recurgem la ele, l-aș sfătui călduros pe amator să se adreseze direct agențiilor publicitare, dintre care nici una nu face mister nici din tarife, nici din eficacitatea ei.

Se va-nțelege astfel că din acest punct de vedere unele chestiuni devin presante: ce să-nsemne oare dihotomia „lucrurilor care merită oboseala“ și „a celor care nu o merită“? De o parte lucrurile așa-zise culturale, asupra cărora e de bon ton să se aplece omul, iar pe de alta, publicitatea, care costă scump și de la care e tot de bon ton să se abțină omul. Care este însă acest bon ton care decide? Și-n numele cărei autorități? Pentru cine? Din ce se compun „obiectele culturale“ și cele ce nu au această calitate? (Încă un „ce“ care trebuie să iasă din anonim)... E ceea ce eu mă străduiesc să discut în această carte. Și dacă eu cred că e urgent, dacă nu să răspundem la chestiunile puse, cel puțin să nu le ocolim, e că lumea reproducerii în care am intrat este, mai mult ca oricare alta, o lume a *manipulării*. Aceasta a existat dintotdeauna dar e și evident că ea are cu atît mai mari șanse de a opera, cu cît și comunicațiile sînt mai numeroase

și mai rapide, implicând un public din ce în ce mai vast.

E lungă calea de la robinetărie la președinția Statelor Unite. Și totuși, mai scurtă decât s-ar putea imagina. Fără a lua de bun tot ceea ce relatează Joe Mc Ginnis în *The Selling of the President, 1968*,⁸⁾ e cert că o campanie electorală se montează azi precum una publicitară în vederea „producerii” „imaginii” asupra căreia consumatorii sau electorii (consumatorii/electorii) se vor pronunța, sau mai degrabă față de care vor „reacționa”.

Volens nolens însă cultura nu mai are dreptul să ignore aceste fapte, chiar dacă ele par prost stabilite sau dacă noi n-avem încă mijloacele necesare observării lor. Or, responsabililor de conștiință le revine să-și ia răspunderea lor fără grija dacă aceasta e sau nu de bon ton.

Masele moderne care-i succed individuii și persoanei sînt din ce în ce mai puțin coextensive ființei și reprezentării, și din ce în ce mai coextensive reproducerii: esențele se golesc, după cum se amestecă tot mai mult reprezentările lumii. Și o să se ajungă oare să nu mai fie esențe, să nu mai fie reprezentări?... Reproducerea să inaugureze o nouă eră? Modelele noastre de altădată se spulberă în ritmul galopant al tehnicii și al industriei. Numai ce s-a pus la punct un procedeu, că altele se și anunță provocînd în același timp și o invenție și un feed-back din ce în ce mai accelerate.

Așa stînd lucrurile, ar fi tot atît de pueril, pe cît de zadarnic, să se creadă că educația, cultura, estetica sau oricare altă disciplină ar putea fi „ameliorate” sau puse la curent cu noutatea. Orice încercare de cunoaștere trebuie să înceapă azi printr-o critică atentă a condițiilor experimentale în care aceasta operează. Misiune pe atît de urgentă, pe cît știința și cultura depind din ce în ce mai mult de economie, deci de putere, iar aceasta, tot mai mult de *imaginea* al cărei motor este reproducerea.

CAPITOLUL 2

De la silex la satelit

Timp de milenii creatura cea mai neajutorată a acestei planete a supraviețuit smulgînd din crînguri fructele comestibile și vinînd fără preget. Silexuri cioplite, pietre șlefuite, prime arme, îi servesc și ca apărare și ca mijloace de procurare a hranei. Și numai cam în jurul anului 4000 se dezvoltă un rudiment de industrie, care-l fac pe om s-o ia pe drumul agriculturii și a creșterii viteilor, și datorită cărora se nasc comunitățile sătești și noile tehnici: ale ceramicii și ale metalului.¹⁾

După revoluția agrară care a durat milenii, urmează cea industrială pe care Lewis Mumford o divide în trei perioade considerate azi clasice: 1) faza eotehnică cu invențiile primare, orologiu, telescop, hîrtia ieftină, tiparul, rotativa și compasul magnetic; 2) faza paleotehnică ilustrată de mașina cu aburi; 3) faza neotehnică în care apar noile surse energetice, în special electricitatea, iar în zilele noastre, energia nucleară²⁾. Și cursa continuă. Ne mirăm însă cu atît mai mult cu cît obiectul mirării se înnoiește foarte repede. Apollo XI a ținut lumea ncordată. Apollo XII s-a prezentat doar ca un zbor de rutină fără nici un „suspense”, iar la Apollo XIII lumea era chiar blazată. Gata să ne mirăm, pretindem însă noi și noi miracole. Or, însăși rapiditatea obișnuirii noastre e un fapt nou. Pînă nu demult — orice om mai în vîrstă-și amintește — radioamatorii foloseau căștile de urechi. La fel și cu avioanele

care pînă mai ieri erau aeroplane. Automobilul, pînă mai ieri, era și el apanajul unor oameni avuți. Iar azi tinerii numai că nu se nasc cu un tranzistor sau magnetofon de gît. Incapabil să urmărească accelerarea, spiritul nostru caută să facă față șocului convertindu-l în evoluție. Ne întrebăm însă dacă expedientul va putea ține multă vreme. În capul nostru, în societatea noastră (și oare nu s-ar potrivi mai bine expresia simbiotică de „socio-creier“?) se produce cu o intensitate din ce în ce mai mare un fenomen de retroacțiune pozitivă al cărei „runaway“ merge pînă la a provoca entuziasmul *).

Nu ne mai putem însă mulțumi cu ameliorarea vederilor noastre despre trecut în funcție de prezent, pentru că știm că viitorul va fi diferit de prezent și deci distinct de orice prevedere; extrapolarea istorică deci nu mai ajunge, iar futurologia e un pariu planetar ³⁾.

Despre alte citeva paradoxuri

Tehnicile ne apar din ce în ce mai ferme, din ce în ce mai eficace, încît nimeni nu se mai îndoiește de reușita rezultatelor pe care le anunță și nici de ceea ce promit. Se regăsește peste tot în ele accentul certitudinilor triumfătoare pe care-l afișează în fiecare an saloanele de automobile: ameliorările „noului model“ sînt atît de ispititoare încît uluirea determină îndată dorința cumpărării... La drept vorbind însă beneficiarii n-ar trebui oare mai degrabă să freămte, gîndindu-se la acele

* „În timp ce „ieșirea“ (acțiunea produsă) are drept efect mărirea „întrării“, adică a sursei de informare și energie, se produce accelerarea. Se spune că există o *retroacțiune pozitivă*. Anglo-saxonii au creat cuvîntul *feed-back* a cărei traducere literară ar putea fi alimentare inversă. Retroacțiunea pozitivă are drept efect accelerarea constantă a mișcării. E efectul numit *runaway*, ceea ce se traduce prin ambalare. Cauza, deci fiind în parte proporțională cu efectul, sistemul nu-și poate găsi poziția de echilibru stabil avînd tendința de

surprize cărora le va fi dat să-și încredințeze viața peste vreo zece ani?... Din fericire însă nu li se-ngăduie deloc posibilitatea aducerii aminte! Forța de atracție a viitorului legată de producție, care la rîndu-i e legată și ea de înnoirea modelelor, ne face să neglijăm „retrovizorul“ reflecției și, odată făcută cumpărarea, să ni se recomande obiectul drept instrument de securitate prin excelență! E paradoxală însă aprecierea unei situații ale cărei elemente se ascund și se descoperă tot atît de capricios. E adevărat însă că — și asta o s-o putem vedea — capriciul este mult mai bine reglat decît ne-am putea imagina!

Dar în timp ce gîndirea tehnică, mîndră de cutezanțele ei înnoite într-un ritm continuu, impune o încredere din ce în ce mai largă, mai fermă, cei ce răspund de consecințele tehnicii se alarmează la gîndul unei științe care, în mod paradoxal, se dezvăluie pe măsură ce se dezvoltă: „E o lume aparte cea în care trăim noi“, observă Max Planck.

Oriunde ne-am arunca privirile, în domeniile materiale sau spirituale ale culturii, am vedea c-am intrat într-o epocă de grave crize, care ne marchează cu amprenta neliniștii și a insecurității lor existența particulară și viața publică. Unii însă văd în acest fenomen anunțarea unei ere de mari progrese, iar alții, angajarea într-un destin de neînălțurat. Cum, de mult, se-nîmplă-n domeniul religiei și în cel al artei, nu mai găsim deloc nici în știință nu numai principii de care nimeni nu s-ar fi îndoit vreodată, dar nici absurdități care să nu-ntilnească apărători, așa că s-ar putea pe drept cuvînt pune-ntrebarea dacă mai există vreun adevăr care ar putea fi considerat irefutabil și

a se ambala. Dimpotrivă însă, cînd ieșirea are drept efect diminuarea intrării, s-ar părea că se stabilește fenomenul invers și atunci se spune că e vorba despre o *retroacțiune negativă*. Cf. Andrée Goudot-Perrot. *Cybernétique et biologie*. Paris. P.U.F. 1967. Coll. Que sais-je? pag. 8. De consultat apoi și P. Watzlavick. J. Helmick-Beavin. D. Jackson. *Une idéologie de la communication*. Paris. Seuil. 1972 (p. 25).

solid în fața asaltului dat de către universală îndoială.

Logica, așa cum se manifestă ea sub forma cea mai pură în matematică, este neputincioasă să ne vină, singură, în ajutor. Căci dacă trebuie s-o considerăm de neatacat în ea însăși, este necesar totodată să nu pierdem din vedere faptul că ea se limitează la a stabili niște relații, și pentru ca să aibă o valoare conținutul său, îi trebuie neapărat un punct de ancorare, lanțul cel mai puternic neoferind nici cel mai mic ajutor atâta vreme cît nu este legat de un punct solid.⁴⁾

Noțiunile fundamentale pe care cultura noastră științifică a prins să se sprijine sînt puse sub semnul întrebării: spațiul și timpul au părăsit statutul lor de noțiuni absolute; substanța se golește de conținutul său în avantajul formei; însăși cauzalitatea, forțăreață a determinismului, trebuie să țină seama de întîmplarea de care Norbert Wiener nu ezita să spună că face parte integrantă din natură.

Relația de incertitudine a lui Heisenberg⁵⁾ își găsește ecoul în cercetările psihologiei adîncurilor. Fenomenele țin — măcar unele dintre ele — de teorii diferite și complementare, cum ar fi teoria lui Broglie după care lumina are în același timp o explicație corpusculară și o explicație ondulatorie sau codul genetic ale cărui procese se clasifică unele la lumina chimiei generale, altele la lumina chimiei cuantice sau a ambelor în același timp.⁶⁾

Noțiunile se transformă; relațiile fundamentale se modifică. Mai mult, însăși *atitudinile* noastre se schimbă.

„Se poate spune deci că, în fiecare clipă, orice sistem cuantificat, real (sau orice ansamblu al unor astfel de sisteme) se suprapune pe un ansamblu de stări posibile, prezentînd fiecare o probabilitate determinată de apariție și pe care le putem numi stări de existență probabile, serie Pierre Auger. Dar poate că nu vom depăși limitele speculației metafizice dacă nu vom suprapune acestor două nivele — existență reală, existență

probabilă — un nivel de existență „posibil condițional“, compus din stări (din forme) care ar deveni probabil — și poate real — dacă un ansamblu de circumstanțe favorabile s-ar putea aduna. Acest mod de existență ar fi destul de asemănător celui al anumitor ființe matematice cărora li se pot indica proprietățile într-un mod abstract în ceea ce privește clasa, fără a le putea concretiza printr-un exemplu explicit”.⁷⁾

Oare nu pe un astfel de orizont se profilează lumea noastră cu toate întrebările ce o însoțesc și totodată cu fascinația pe care o exercită astăzi „Viitorul posibil”? Paradox nou, contrar pozitivismului secolului trecut, știința modernă mai mult își *imaginează* realul decît îl explică!...

Totul se petrece ca și cînd la punctul opus al unei *gîndiri* pure, mereu mai subtilă, mai delicată, mai asaltată de îndoieli, s-ar manifesta o *tehnică* mereu mai plină de forța sa, de resursele sale, de expansiunea sa, mereu mai mîndră de cuceririle sale. Nu este o întîmplare faptul că cibernetica și-a ales deviza „de ce nu?” și că se sprijină pe postulatul că „orice gîndire aservită poate fi mecanizată”, adică încredințată mașinii.⁸⁾ Ori, dacă cibernetica este, după definiția lui Couffignal, „arta de a face eficace acțiunea”,⁹⁾ se ajunge printr-o lunecare abia simțită să i se substituie „gîndirii aservite”, gîndirea pur și simplu și întreaga realitate.

Trebuie totuși să ne ferim de a crede într-o cibernetizare generalizată. Clarviziunea este de două ori mai necesară și cu atît mai mult cu cît „mediul tehnic” s-a substituit „mediului natural”.¹⁰⁾

Iluzia mereu înnoită

Iluzia căreia îi cedăm — cu plăcere, dealtfel — constă în faptul că noi considerăm, înaintea de orice, tehnicile în funcția lor „instrumentală”; ca și cînd uneltele nu ar avea decît obiectivul ce le-a fost hărăzit, ca și cînd tehnicile ar putea fi utilizate, înlocuite, părăsite, îmbunătățite fără să su-

tere de aceasta nici câmpul de aplicare, nici cel ce le folosește — mitul „realității” pe de o parte, mitul „naturii umane” pe de altă parte, servind în acest sens drept dublă garanție. Iată de ce nici nu ne gândim să le întrebăm. În ceea ce privește tehnica, se petrece același fenomen de orbire pe care l-am observat în capitolul I, în privința reproducerii: referindu-se la original, reproducerea se epuizează sau se stinge în funcția ei referențială. Or, am văzut că înmulțindu-se și intervenind în mod pasiv și neîntrerupt, reproducerea a devenit mai complexă: alături de funcția referențială, factorul „reprodus-reproductibil” dă naștere la raporturi nebănuite care creează noi structuri. Experiența originalului este însoțită astăzi de experiența originală a reproducerilor. Pretutindeni se ivesc noi posibilități. La fel și tehnicile concepute multă vreme doar în lumina funcției lor „instrumentale” reorganizează câmpul experienței noastre. Departate de a se retrage când obiectivul este atins, ele sînt în principiu ale „mediului artificial” care este al nostru și despre care încă mai credem, cu naivitate, că-l putem face și desface după placul nostru.

Acum cîțiva ani, un salariat de la telefoane, invidios pe avansarea unuia dintre colegii săi, a dat foc centralei telefonice din Zürich. Într-o clipă, miile de abonați, de negustori, de uzine, de particulari, au fost privați, pe o perioadă care trebuie să se fi întins pe cîteva săptămîni, de orice posibilitate de a comunica prin firele telefonice. În primele ore, în prima zi, ba încă și în a doua — după ceea ce au relatat ziarele — exaltanta descoperire a liniștii a umplut de incintare pe toată lumea. Dar inconvenientele au apărut în număr atît de mare, atît de repede, încît consternarea, și reclamațiile duse pînă la furie și-au făcut repede apariția. Era cu neputință să fie chemat un doctor, să se ia legătura cu un spital. Gospodinele fură nevoite să-și facă singure cumpărăturile. A fost nevoie să se renunțe la întîlniri... Și astfel, s-a dovedit clar că telefonul nu este un simplu instrument de comunicare; face

parte din societate, ca un organ și nu ca un instrument. Desigur, continuăm să proslăvim aerul curat (și să-l cerem!), să suspinăm după pacea munților sau mării, pe scurt, să visăm (cu toată sinceritatea, dealtfel, ca demni fii ai lui Rousseau, ce sintem) la o natură pe care societatea să n-o fi minjit — cu condiția de a avea asigurat confortul, de a pleca în concediu cu echipamentul de camping cel mai perfecționat, în tovărășia aparatului de radio la bord pentru ca „drumul să nu pară prea lung”..., cu alifiile pentru bronzat care-i asigură fiecăruia aspectul „bunului sălbatic”, a „desăvîrșitului om în concediu...”. Cum să se mai poată face atunci astăzi diferența dintre natural și artificial? Între original și reproducere?

Tehnologia a făcut din noi amfibii. În sensul propriu, ducem o viață dublă. În zadar bunul simț obiectează că felul de a face copii... Și pilula? Și însămintarea artificială? Și conservarea spermatozoidelor? „Orice descoperire ce schimbă natura, destinația unui obiect sau a unui fenomen, înseamnă un fapt suprarrealist”, scrie Jean Rostand, care continuă: „Dacă această afirmație trebuie luată exact, așa cum sună, devine limpede că suprarrealismul îmbibă întreaga știință și în mod special știința vieții”. Cum să nu ne înfiorăm aflînd: „...că parabioza merită o mențiune specială fiindcă ea permite existența — ca paraziți pe o ființă normală — a unor ființe incomplete, monstruoase, care n-ar fi fost capabile să ducă o existență autonomă... Parabioza permite nu numai să trăiască ceea ce nu e normal să aibă viață, ci și să-i asigure o descendență”.¹¹⁾ Nici nu se mai miră nimeni de faptul că funcționează bănci pentru organe și pentru țesuturi omenești („bancă pentru ochi”, „bancă pentru hipofize”, „bancă pentru celule omenești”).¹²⁾ acum cînd tehnica fabrică organe artificiale din ce în ce mai perfecționate și cînd chimia realizează niște sinteze pe lingă care minunile de altă dată par de-a dreptul banale!

Sîntem de acord asupra importanței fenomenului automobil. Cunoaștem aproape exact parcul

de automobile al Statelor Unite (87.153.000 în 1970)¹³⁾, al Franței (11.860.000), al Germaniei Federale (13.941.000)... Calculăm cât se poate de precis raportul automobil/locuitor (Franța : 1 mașină pentru 4,06 locuitori). Mai sîntem de acord și cu faptul că automobilul a schimbat fizionomia orașelor noastre. Dar ținem noi seama de faptul că *strada*, care altădată ducea pietonii de la un punct la altul, sub egida poetului, a medicului sau a generalului al cărui nume mai este înscris încă la cele două capete ale ei pe o plăcuță albastră sau albă, este un obstacol pentru automobilistul care, descoperind cu greu inscripțiile din cauza vitezei, dorește ca denumirile să-i apară cu litere uriașe, cu riscul de a se dezice îndată ce pune piciorul pe pămînt? Ținem noi seama de faptul că șoseaua, care pînă nu demult era un covor de pavaj sau de asfalt, s-a transformat într-un laminor care produce mașini și pietoni în serii succesive? Că semafoarele au devenit locuri pentru ritualuri imperative: lumina roșie îi oprește deodată și pe pietoni și pe automobilisti provocînd uneori în străfundul trupului un fel de inhibiție de retracție și de iritare totodată; lumina verde avînd, dimpotrivă, o putere eliberatoare care merge pînă la veselie. Și deodată, urletul pneurilor urmat de șocul caroseriilor căruia îi răspunde ca un ecou propria noastră piele înfiorată precum o tablă boțită.

Abia ni se țin plozii pe picioare și ne facem o datorie din a-i învăța semnalele, cerîndu-le o disciplină, despre care lucrările unor savanți eminenți ca Piaget și Wallon ne demonstrează că este incompatibilă cu psihologia copilășilor. Ne mai și mirăm că nu se adaptează mai repede; ba, mai există automobilisti care se enervează și invocă „fatalitatea”: „...nu-i vina mea dacă puștiul nu a respectat trecerea de pietoni...”. Și e vorba de același automobilist care, reluîndu-și acasă rolul de tată, se plînge că tineretul din ziua de astăzi prea își ia multe libertăți, că ar trebui să se dea dovadă de mai multă autoritate, că lucrurile nu pot fi lăsate așa cum sînt, că dacă ar fi după el,

72

ar ști el să facă ordine... Fără a se gîndi o clipă măcar că circulația în automobil nu numai că violentează copilul ci ne și *condiționează* astăzi viața tuturor. O victimă potențială, iată care îi este soarta.

Din fiecare doi copii născuți în 1970, unul este sortit, conform statisticilor, fie să piară într-un accident, fie să rămînă schilod.¹⁴⁾ Și nu e cel mai neînsemnat paradox faptul că noi continuăm să facem din acest copil deținătorul a tot ce este mai prețios în noi, nici cel mai mic paradox faptul că ridicăm în slăvi, în același timp, „geniul” său, „nevinovăția” sa, a sa „putere creatoare” (cite expoziții nu cîntă gloria sa, admirația noastră, invidia noastră!) în timp ce-l abandonăm unui destin fără cruțare. Trăiască copilul, simbol al aspirațiilor noastre, cu condiția să nu apară în fața automobilelor noastre; trăiască copilul cu care se mîndrește tatăl sau „poetul” și pe care automobilul îl aruncă (unul din doi) fie în spital, fie în moarte. Ambivalența noastră cam seamănă a schizoidie.

Spiritul și limitele sale

Se știe că fotografia s-a născut în secolul al XIX-lea din lucrările lui Niepce, ale lui Daguerre și ale lui Talbot. Dar cele două condiții necesare pentru a o obține erau cunoscute de mult: alchimistii știau că clorura de argint întuneca lumina, tot așa cum existența camerei întunecate este atestată încă din secolul al XIII-lea. Niepce (1765—1833) însuși nu căuta altceva decît să perfecționeze noua tehnică a fotografiei, care-l interesa. Neștiind să deseneze, se străduia să afle un mijloc de a transpune în mod mecanic modelul său, în piatră; în 1829 s-a asociat cu Daguerre, pictor de decoruri, care puse la punct primele reproduceri cunoscute sub numele de „dagherotipuri”. În schimbul divulgării acestui procedeu, Arago prezintă invenția la Academia de Științe în 1839 și obține o rentă viageră pentru Daguerre

73

și pentru fiul lui Niepce. Invenție științifică și confidențială care izbucnește deodată în public. Baudelaire scrie :

„În aceste zile jalnice, a apărut o industrie nouă care a contribuit nu cu puțin pentru a întări prostia în credința sa și pentru a mina tot ceea ce mai rămăsese divin în spiritul francez... În materie de pictură și de statuar, *Crezul* actual al oamenilor din lume, mai ales în Franța (și nu cred că cineva ar putea afirma contrariul), este acesta : Cred în natură și nu cred decît în natură (există motive serioase pentru aceasta). Cred că arta este și nu poate fi decît reproducerea exactă a naturii (o sectă timidă și de opoziție vrea ca obiectele de natură respingătoare să fie îndepărtate, cum ar fi o oală de noapte sau un schelet). Astfel, industria care ne va da un rezultat identic cu natura ar fi arta absolută“. Un Dumnezeu răzbunător a împlinit dorința acestei mulțimi. Daguerre fu messia sa și atunci, ea își spuse : Din moment ce fotografia ne oferă toate garanțiile dorite asupra exactității (și nebunii cred acest lucru) fotografia înseamnă arta. Din acel moment societatea spurcată a năvălit, ca un unic Narcis, spre a-și contempla, pe metal, imaginea sa trivială. O nebunie, un fanatism extraordinar îi cuprinse pe toți acești noi adoratori ai soarelui. Ciudate mirșavii avură loc. Adunînd și grupînd tot felul de netrebnici și netrebnice, înzorzonați ca măcelarii și ca spălătoresele în carnaval, rugîndu-i pe acești eroi să binevoiască a-și continua, pe tot timpul necesar operației, strîmbătura lor de circumstanță, s-a ajuns la mîndria de a creea scenele tragice sau grațioase ale istoriei antice“.¹⁵⁾

Apoi, Baudelaire încheindu-și socotelile cu lumea, le încheie și cu „pictorii nerealizați“, a căror incapacitate își găsește refugiul în industria fotografică, făcînd următoarea observație :

„Poezia și progresul (subînțelegînd fotografia) sînt doi ambițioși care se urăsc instinctiv și, care cînd se-ntîlnesc pe același drum, trebuie neapărat

ca unul să-i slujească celuilalt. Dacă-i va fi permis fotografiei să înlocuiască arta în unele dintre funcțiile sale, ea o va și substitui în curînd sau o va compromite de-a binelea datorită alianței firești pe care o va realiza cu prostia mulțimii. Trebuie deci ca ea să-și cunoască propria-i datorie, și anume, aceea de a fi slujitoarea științelor și a artelor, dar cea mai umilă chiar, ca tiparul și stenografia, care nici n-au creat nici n-au înlocuit literatura“.¹⁶⁾

Și poetul adăuga, cu o putere de pătrundere cu atît mai mare, cu cît aceste rînduri fuseseră scrise cu mai bine de un secol în urmă : „Să-mbogățească grabnic albumul călătorului, dîndu-i ochiului precizia care i-ar lipsi memoriei, să-mbogățească biblioteca naturalistului, să mărească animalele microscopice, să-ntărească cu cîteva date ipotezele astronomului ; și-nsfîrșit să fie secretara și arhiva oricui are nevoie în profesia lui de o absolută precizie materială, pînă atunci deficitară. Să salveze de la uitare ruinele pe ducă, cărțile, stampele și manuscrisele pe care timpul le devoră, lucrurile prețioase a căror formă va dispărea și care-și pretind un loc în memoria noastră, și i se va mulțumi cu aplauze.

Dar dacă-i este permis să impieteze asupra impalpabilului și imaginarului, asupra ceea ce nu-nseamnă ceva decît în măsura în care omul îi adăuga parte din sufletul, atunci vai nouă !“.

Cum să nu aducem omagii perspicacității lui Baudelaire ? Fotografia îl însoțește pe călător ca o umbră vie ; ea a devenit „secretara“ savantului, naturalistului sau astronomului (să ne gîndim la clișeele făcute pe lună și-n spațiu !). Nimic care să nu fi fost presimțit și prevăzut. *În afara esențialului*. Pe de o parte, Baudelaire consideră fotografia după funcția ei instrumentală : păstrătoare de amintiri, de informații, de trecut, adică, după funcția de păstrătoare a realității, după întrebuintare, și ca instrument menit să păstreze cunoașterea situației stabilite, ba mai mult chiar, s-o extindă... Pe de altă parte, el îi neagă — obiectul

75 ultimei sale fraze — orice drept de a „impieta

asupra domeniului impalpabilului și al imaginarii", făcînd o riguroasă distribuție între poezie și progres, artă și industrie.

Și această limitare e cu atât mai interesantă de relevant cu cît o găsim la unul dintre spiritele cele mai detașate de secolul XIX și căruia-i datorăm faptul de a fi simțit și exprimat cel mai bine, atât în poemele cît și în analizele sale critice, orientarea lumii noastre spre „modernitate“. Ar fi putut el însă ghici că fotografia, răspunzînd dorinței narcisiace a mulțimii, poftei sale de eroizare, servind de păstrătoare a timpului și a spațiului, să devină suita neîntreruptă de imagini pe care presa și magazinul le proiectează sub ochii noștri? Ar fi putut el ghici că nzestrată cu mișcare de către cinematograful, ea va deveni prin sunet și culoare, marea mașină de vise a secolului nostru. Ar fi putut el ghici că televiziunea și-o va însuși pentru a ne tapeta pereții domiciliului, uriașă retină, cu un imaginar-real sau cu un neîntrerupt real-imaginar? Acesta e paradoxul: nici Niepce, nici Daguerre n-au căutat, la drept vorbind, să inventeze fotografia și nici n-au bănuît soarta care-i era hărăzită. În ceea ce-l privește pe Baudelaire, el n-a bănuît și nici n-a putut bănui vreodată că fotografia se va elibera de funcția ei de păstrătoare a realității. Orice descoperire implică-n sine o aventură pe cît de imprevizibilă, pe atât de certă. *)

Tehnici, așadar, noi pe care le considerăm mai întîi și totdeauna în limitele a ceea ce ele servesc. În momentul și în condițiile în care servesc, în

* Cel mai mare fizician al lumii, căruia, dacă i-am fi cerut să spună în 1955 care vor fi experiențele făcute peste zece ani, n-ar fi putut prevedea decît o foarte mică fracțiune din orientările începute azi; n-ar fi putut prezice nici experiențele cu antiparticule, nici cele cu fasciculi de neutroni, nici acea serie considerabilă de lucrări care se efectuează cu noile obiecte numite „rezonanțe bariionice și basonice“ și care de fapt sînt particule a căror viață e extrem de scurtă, uneori inferioară miliardimii de miliardime de secundă. Louis Leprince-Ringuet, *Des atomes et des hommes*, Paris, Gallimard, 1966. Coll. Idées. N.R.F. nr. 195.

funcție de ideea avută despre scopul căruia servesc și pot servi. Și exemplul fotografiei dovedește, ca cel al automobilului de altfel, al avionului, al telefonului, al telegrafului și al televiziunii că toate tehnicile sînt „sisteme deschise“ care acționează dincolo de cadrul care le este fixat dinainte. Bulversîndu-ne instituțiile, ba chiar și obiceiurile cele mai inveterate, ele ni se revelează ca niște fermenti ai puterii fără-ndoială celei mai mari pe care-o cunoșteam și în care, chiar și Baudelaire saluta pe „regina facultăților“: „Imaginația e regina realului bine înrudită cu infinitul“. 17)

E banal să amintim că, chiar pentru inventatorii săi, cinematograful era cel mult destinat, în afara cîtorva întrebunțări științifice, să servească drept divertisment de bilci, la fel ca și fonograful care rămînea pentru Edison, după fonotograful lui Edouard Scott din Martinville, un „păstrător de voce“ despre care nimeni nu-și imagina atunci că avea să pună, cu ajutorul discului, muzica la îndemîna maselor și nici că va da cîntecului puterea de a antrena masele... Și cine s-ar fi gîndit că ameliorarea războiului de țesut făcută de Jacquard, adoptînd sistemul cartelelor perforate pentru a obține automat reproducerea motivelor — și despre care se știe că a provocat revolta țesătorilor din Lyon în 1831 — prefigura tratarea automată a informației pe ordinator?

E timpul însă să ne dăm seama că tehnicile sînt nu numai prelungiri ale corpului și forțelor noastre, ci și o dezvoltare a puterii umane care culminează cu invenția. *Mediul tehnic care se substituie celui natural nu este produsul sumei oamenilor + mașini, el e complexul oameni/mașini care ne constituie lumea tot așa cum celulele ne constituie corpul.*

Să fie oare analogia forțată (sau aproape)? Nimic în felurile noastre milenare de locomoție, de la pasul de cursă pînă la galopul cailor, nu poate da echivalentul a ceea ce se petrece în piața Concorde la o oră de vîrf!... Circulația în orașele noastre a devenit fapta „oamenilor-mașini“ dotați

cu o psihologie hibridă. Stadiul de amfibie nu funcționează fără neliniști. Și cu atât mai mult cu cât nu încetează să se „complice”; existăm în corpul nostru, respirăm în natură, sîntem modelați de societatea pe care noi înșine o modelăm, vorbim la telefon, urmărim pe ecranul nostru de televiziune evenimentele care se produc la mii de kilometri și părăsim pămîntul pentru a ne avînta în imponderabilitate. Dar la ce să mai continuăm? În fiecare clipă se produce un „bang” care ne avertizează că trecem un „perete” (sau, mai modest, un „oac” de broască), răsucind butonul radioului sau al televizorului, de exemplu. Or, în acest mediu, sau, mai degrabă, în *trecerea de la un mediu la altul ar fi mai bine să situăm problemele și să le examinăm*. Treabă însă cu atât mai grea cu cât ne trebuie totdeauna un punct de sprijin ca să judecăm, cel puțin așa era pînă acum, și sîntem cu atât mai mult în încercătură, cu cât aceste puncte de sprijin dispar. Percepția noastră, sentimentele, afecțiunile, felul de apreciere și de judecată se transformă. Pînă la a deveni chiar semnificații, simboluri și mituri!

**Promovare emoțională,
simbolică și poetică
a turnului Eiffel**

Conținutul emoțional al Turnului a rămas în umbră timp de douăzeci de ani după construcția lui. Turnul care, pentru ochii generației care intra în scenă în 1910, „tîșnea deasupra Parisului precum un ac cu gămălie”, era, bineînțeles, pentru gustul dominant al vremii, o amenințare, chiar o rușine. În februarie 1887, o lună după semnarea contractului între Eiffel, guvernul francez și orașul Paris, i s-a înmînat președintelui Comitetului Expoziției celebra notă de protest. „Noi scriitorii, pictorii, sculptorii, arhitecții, iubitorii pasionați ai frumuseții Parisului pînă acum intactă, protestăm cu toată puterea, profund indignați în numele gustu-

lui francez sfidat, în numele artei și al istoriei Franței, împotriva ridicării, în plin centru al capitalei, a inutilului și monstruosului Turn Eiffel”. Din fericire însă, președintele era atunci inginerul și grădinarul peisagist Alphand, acest om clar-văzător care crease, sub Haussmann, marile spații verzi ale Parisului.

„Douăzeci de ani mai tîrziu, o revoluție optică spulbera punctul de vedere al Renașterii și brusc conținutul emoțional al Turnului, rămas ascuns pînă atunci, apărui în plină lumină. Și astfel, deveni deodată simbolul *Marelui Oraș*. „Era Parisul cu marele său turn de unde se lansau în fiecare noapte undele albastre ale telegrafiei fără fir”.

„Marele Turn a avut și el revelația sa artistică. Pictorul parizian Robert Delaunay (1885—1941) descoperi, în structura Turnului, posibilitatea de a arăta ce se petrece în afară, în percepția schimbătoare a lumii exterioare. Reprezentat din 1910 în toată diversitatea lui, Turnul e un motiv care se regăsește la Delaunay în diversele etape ale vieții sale. Poetul Blaise Cendrars ne oferă și el prin poemul *Azi*, o vedere de ansamblu asupra noilor concepții ale tinerii generații de atunci”.

„Turnul” nu mai este un monstru îngrozitor. Conținutul său emoțional crește, în timp ce Sacré-Coeur din Montmartre, cu cupolele sale albe, construită tot atunci, se transformă în ochii poetului într-o „prăjitură”.

„Vedeam pe fereastră Turnul Eiffel ca o carafă cu apă limpede, cupolele Domului Invalizilor și ale Panteonului ca pe un ceainic cu zaharnița lui, și Sacré-Coeur, albă și roz, ca o prăjitură. Delaunay venea aproape-n fiecare zi să-mi ție companie. Era întotdeauna obsedat de Turn și priveștea pe care o avea de la fereastra mea îl atrăgea enorm”.

„Nici o formulă de artă, cunoscută pînă atunci, nu putea avea pretenția rezolvării plastice a Turnului Eiffel. Realismul îl micșora; legile vechi ale perspectivei italiene îl subțiau... dar Delaunay

voia să-l interpreteze plastic... L-a dezarticulat pentru a-l face să intre în cadrul său, l-a trunchiat și înclinat, pentru a-i da cele trei sute de metri de vertij, a adoptat zece puncte de vedere, cincisprezece perspective, o parte-i văzută de jos, alta de sus, casele înconjurătoare sînt luate din dreapta, din stînga, de sus sau de pe pămînt“.

„Duchamp-Villon privind Turnul Eiffel scria-n amintirile sale de la Expoziția din 1889 următoarele : „Această capodoperă de energie matematică a avut dincolo de concepția sa ingenioasă, o origine provenită din domeniul subconștient al Frumosului. El e mai mult decît o cifră sau un număr, pentru că cuprinde-n sine un element de viață căruia spiritul nostru trebuie să i se supună dacă-și caută emoția în artele statuarului și ale arhitecturii“.

„Fără nici o îndoială, acel Turn aerian a concretizat utopiile tehnice ale unui Jules Verne, care aparținea generației lui Gustave Eiffel“.¹⁸⁾

Fiecare zi cu Turnul Eiffel

Simplă butadă ; dar păstrînd proporțiile, în fiecare zi o săgeată de oțel se zmulge din sedimentele noastre istorice, cetate, națiune, știință dobîndită, instituții pentru a se lansa spre cer, chiar în cotidianul nostru cel mai umil. Menajera de azi scapă de contingentele climatice datorită frigiderului, care schimbă ritmul aprovizionării și deci și pe cel al muncii gospodărești.

Emanciparea femeii este oare atunci legată de frigider ? Formulată astfel, întrebarea ne face să rîdem. Și totuși, motivația extrinsecă a sociologiei a fost întotdeauna o problemă socială pentru unii, după cum și cea extrinsecă a fizicii a fost o problemă tehnică pentru alții.

S-a spus recent : „Matematicile s-au născut din nevoia pe care o simțea omul să măsoare, să cîntărească și să socotească, ca să întrețină un sistem economic organizat. Studiul termodinamicii s-a născut deoarece Carnot se interesa de mașinile de abur. Știința bacteriologică a lui Pasteur

80

a văzut lumina zilei în momentul în care el a vrut să împiedice berea și vinurile franțuzești să se-năcrească. Teoria grupurilor a fost inventată ca să se studieze proprietățile unei ecuații algebrice. De fapt, toate științele fundamentale încep prin a fi științe aplicate, sau științe cu motivație extrinsecă“.¹⁹⁾ Sociologia s-a născut și ea pentru că oamenii aveau nevoie să măsoare, să cîntărească și să-și evalueze propriul habitat social“.²⁰⁾

Schimbările nu privesc numai datele materiale ale unei tehnici, ci și semnificațiile și valorile de care depinde imaginea pe care ne-o facem despre realitate. Ce va deveni simbolismul semănăturii și al secerișului cînd se știe că *Esso* și *Nestlé* lucrează pentru a extrage din subprodusele petrolului „pîine sintetică“ din care ne vom înfrupta cam prin 1980 ? Ce semnificație să mai acorzi țesutului, oilor, păstoritului, cînd fibrele sintetice — polivinilice, poliamidice (nylon), poliacrilonitrilice, polipropilenice etc. — sînt produse pe cale chimică servind și la fabricarea lîngeriei feminine și la cea a caroseriei de mașini, cabluri sau a parașutei ?... Ce valoare să mai acorzi casei, cînd locuința urbană devine din ce în ce mai mobilă și cînd însuși „forul nostru interior“ e legat de electricitate, telefon și televiziune ? Miturile cele mai îndrăznețe sînt măturate ; Icar pus față-n față cu avionul nu mai este decît un moft ; Hermes un biet caraghios în comparație cu P.T.T. Chiar și Zeus... Zeii își găsesc refugiu la anticari. Tehnica ține nu numai de o gîndire tehnică, ci și de o *tehnocultură*.

Copiii își vor petrece în curînd timpul mai mult în fața televizorului, decît la școală. Magneto-scoape, videocasete, videodiscuri, ecrane murale, telecinemateci prepară noul mediu ; noul nostru Olimp ?

Jean-Jacques și Cosmonauții

Fapta alergătorului de la Maraton a traversat toate memoriile timp de douăzeci și patru de secole :

81

„Bucurați-vă, am învins“, a strigat eroul înainte de a muri, după ce parcursese vreo douăzeci și opt de kilometri în patru ore ! Și ce mediocră ispravă ! Actualul maraton olimpic se desfășoară pe o distanță de patruzeci și doi de kilometri în vreo două ore (2 și 15' 16", la jocurile olimpice de la Roma din 1960, adică cu o medie orară de 18,72).²¹⁾

După era carelor de curse și a diligențelor — viteză medie de 20 km/oră — să nu uităm că-n felul acesta se deplasau cei mai grăbiți, iubitorii de noroc de tipul lui Casanova cu, dacă vrem, un supliment de 5—10 km/oră în cazul mușchetarilor lui A. Dumas care-și „epuizau“ caii la fiecare etapă — iată prima *Rachetă*, și nu aceea legată de numele lui Wernher von Braun sau de experiențele sovieto-americane, ci *Racheta* lui Stephenson pe care am uitat-o și care l-a făcut să depășească locomotivele, atingând miraculoasa viteză de 47 km/oră, cu ocazia concursului memorabil din 9 octombrie 1829.²²⁾ La 12 noiembrie 1906, Santos-Dumont stabilește primul record aerian din lume, desprinzându-și de pământ *Domnișoara*, biplan echipat cu un motor de douăzeci și patru cai putere, pe 220 m, în 21'' 1/5 la 6 m înălțime, cu o viteză de 41,292 km/oră.²³⁾ La 25 iulie 1909 Blériot zboară peste canalul Mânecii ; pe Coasta engleză îl aștepta un prieten care agita un drapel tricolor, pentru a-i ghida aterizajul. De atunci s-au scurs vreo șaiszeci de ani, o jumătate de secol și un deceniu, un pic mai puțin decât ceea ce reprezintă azi vârsta medie a unei generații (70 ani?) și *Concorde* promite să atingă viteza de 2,2 mach (aproximativ 2000 km/oră); în ceea ce privește rachetele sovieto-americane, acestea au și depășit vitezele de 30.000 km/oră.

În primele zile ale războiului din 1914—1918, șefii militari considerau aviația drept un mijloc comod pentru „a vedea ce se petrece dincolo de colină“, fără a-și imagina cătuși de puțin c-ar putea deveni o armă. Și-n mai puțin de un secol, mijloacele de locomotie s-au schimbat mai mult decât s-au schimbat de-a lungul mileniilor precedente.

Dar imaginea realității nu s-a schimbat și ea ? Și oare nu sîntem și noi în situația acelor șefi militari care consideră noile mijloace bune doar pentru a vedea ce se petrece dincolo de frontieră sau ocean ?

Jean-Jacques Rousseau ne povestește cum, ucenic fiind la Geneva, se dusesese să se joace cu câțiva prieteni în afara orașului, cînd „vigilența sa fu înșelată de un blestemat de căpitan numit M. Minutoli care închidea întotdeauna poarta la care era el de gardă cu o jumătate de oră mai devreme“. „Mă întorceam cu doi prieteni, scria el. La o jumătate de leghe de oraș, am auzit sunînd închiderea ; iușesc pasul ; aud bătînd toba ; alerg din răspuțeri ; ajung cu suflul la gură, lac de apă ; inima-mi bate ; văd de departe soldații la posturi ; strig cu o voce sugrumată ; era prea tîrziu. Douăzeci de pași mai încolo văd ridicîndu-se primul pod. Tremur văzînd în aer acele coarne teribile, sinistru și fatal augur al inevitabilei sorți care-ncepea în acel moment pentru mine“. ²⁴⁾ Temîndu-se ca să nu-l concedieze stăpînul său — mai fusese deja amenințat de două ori pînă atunci — Jean-Jacques se hotărîște să fugă. Și ne mărturisește : „....Independența pe care credeam că mi-o cîștigasem era singurul sentiment care mă afecta. Liber și stăpîn pe mine, credeam că pot face orice. N-aveam decît să mă lansez și să mă ridic ca să planez în aer. Intram astfel cu siguranță în vastul spațiu al lumii...“.

Și iată-l plecat.

„....Ca să călătoresc și să străbat lumea, m-am dus pînă la Confignon, loc din Savoia, la două leghe de Geneva. Preotul se numea M. de Pont-verre...“

A se citi cu atenție aceste rînduri, neuitîndu-se că aria deplasării lui Rousseau se situează doar pe o rază de patru sau cinci kilometri în jurul Genevei !...

Iată însă și *ulteriorul dialog al echipajului Apollo IX*, așa cum îl relatează revista *Match* în numărul său din 22 martie 1969.

„Buburuza îl cheamă pe Păianjen.“

„Timp de zece zile, o oră și patruzeci și trei de minute, Apollo IX a gravitat în jurul pământului cu echipajul său de trei oameni : Scott, Schweickart și Mac Divitt. Misiunea lor : de a fi astronauți de încercare ai LEM-ului, modulul lunar care va permite în luna iulie a aceluiași an altor doi americani să atingă suprafața lunii. Iată dialogul uluitor de calm și plin de umor pe care l-au stabilit astronauții cu Terra și între ei în timpul momentelor celor mai periculoase ale acestui zbor : acelea în care au luat comanda LEM-ului, depărtându-se la bordul lui în spațiu.“

10 h 09. *Păianjenul* (Mc Divitt) : Bine ! Ei, iată ce vom face acum. Schweickart va ieși în spațiu ca să se obișnuiască cu ceea ce va urma. Eu îl voi fotografia apoi. Și dacă totul va merge bine o să-l încerc și eu să fotografiez !

Puțin mai târziu, când Schweickart se depărtează în spațiu :

Schweickart : Așa cum merge o să ne fotografiem toți unii pe alții făcând fotografii.

11 h 19. *Schweickart care plutește în vid* : Ei, asta-i, văd jos California. Ca peisaj e frumos. Ei drăcie ! De-aș mai avea puțin film neconsumat în aparatul meu. Ah, da, mai am. Asta-i. Văd totul !

6 h 09, 7 martie : Houston dă în sfârșit permisiunea pentru manevra de separare a lui Apollo de LEM-ul în care Mc Divitt și Schweickart s-au așezat pentru ultima dată.

6 h 34. *Buburuza către Păianjen* : Ei bine, asta-i, ești liber.

Păianjenul : Sînt liber ? Ce derivă am, în raport cu voi ?

Buburuza : Către-napoi.

6 h 44. *Buburuza* : Ce frumoasă-i mașina voastră.

Păianjenul : A dumneavoastră la fel, domnule Apollo.

Cîteva minute mai târziu :

Păianjenul : Tot ce văd e nasul vostru.

6 h 54. *Păianjenul și Buburuza sînt la 15 m unul de celălalt. Deasupra Madridului. Manevra* 84

de separare a avut loc foarte exact într-o 92-a oră de zbor și 39 de minute, 30 de secunde.

7 h 14 : Apollo IX este acum deasupra Oceanului Indian.

Buburuza către Păianjen : Îți văd foarte clar jeturile fuzeelor direcționale.

Buburuza : E ca o mare jerbă de foc. Iluminează tot cerul.

În acel moment astronauții sînt deasupra Canarelor.

7 h 24. O nouă punere în funcțiune a LEM-ului.

Comentariile Păianjenului : Am fost puțin zgîlțiiți dar merge.

8 h 04. *Buburuza* : Unde sîntem acum în raport cu pămîntul ?

Houston : Sînteți deasupra Americii Centrale.

Păianjenul : Și eu unde sînt în raport cu Buburuza ?

Buburuza : Ești la 26 mile (43 km) de mine.

...Începe apoi manevra de întoarcere. Trebuie mai întîi apropiate apoi prinse din nou la un loc cele două mașini.

12 h 50. *Buburuza* : Vii bine Păianjenule. Încet. Poziția ți-e bună. Un pic mai la dreapta ta. Așa-i bine.

Păianjenul : N-am aceeași impresie. Nu-mi pot vedea poziția.

Buburuza : Asta-i, vii bine, o să mă prinzi.

Păianjenul : Dar cîrligul de agățat al capsulei dispăre întruna.

Buburuza : Nu, merge.

Păianjenul : Da, îl văd.

Buburuza : Asta-i sport curat.

Prinderea s-a făcut.

Păianjenul : Uf !

Buburuza : A fost o prindere grozavă. Trebuie spus însă că pentru asta îți trebuie ochi.

Păianjenul către Houston : Sper că-ntreaga lume ascultă acum. Țin să spun că sistemul nostru de control al zborului e absolut fantastic. Mulțumim tuturor“.

Viteza schimbă realitatea dar are oare vreo influență asupra reprezentării realității ? Oricît de 85

paradoxal ar părea, tocmai Jean-Jacques Rousseau, pietonul, ne oferă sensul spațiului și al necunoscutului; tocmai el ne face să încercăm sentimente de cosmonauți. Cei trei pasageri ai lui Apollo IX zadarnic survolează continentele, ieșirea în spațiu degeaba-i o ispravă; „surprinzătorul lor dialog“ rămâne teribil de prozaic. „Piloții cei mai rapizi din lume“ au aerul, cel puțin în discuțiile lor, că merg la pas!

Trupul lor se supune legilor imponderabilității dar discuțiile lor rămân la nivelul solului. Poate că tocmai banalitatea este salvarea lor.*

Asemenea cosmonauților, iată-ne pentru prima oară în situația de a putea răspunde provocărilor tot mai numeroase, mai rapide și mai complexe. Toate sistemele de reglare sînt în stare de alarmă. Dar banalitatea nu mai este o salvare: contactul cu pămîntul, cu trecutul, nu mai este posibil; sîntem în plin zbor. Nouă ne rămîne să-l inventăm pe viitorul nostru Jean-Jacques.

Situația cosmonauților ni se pare excepțională, de aceea le conferim calitatea de eroi, nu numai naționali, precum învingătorii de la jocurile olimpice, ci eroi ai umanității căci astfel apar în fața opiniei publice. Totuși, situația noastră cotidiană, lăsînd la o parte orice orgoliu, nu e departe de a semăna cu a lor... „Caracteristica revoluției industriale a secolului al XIX-lea nu este altceva decît trecerea creșterii lineare la creșterea exponențială“, declară A. R. Métral.²⁶⁾

După cum remarcă Bertaux, accelerația dă naștere unei retroacțiuni active care se caracterizează printr-un „runaway“ căruia avem destul de des ocazia să-i încercăm efectele: senzația de a

* În sensul teoriei informațiilor, „mesajul“ cosmonauților echilibrează, pe de o parte, ceea ce este original, nou, iar pe de altă parte, ceea ce este familiar primitivului, adică previzibilul. În cazul dialogului nostru este limpede că „banalitatea“ se datorește unui surplus de „redundanță“ care poate că nu este o simplă neputință ci ceva ce apără mesajul împotriva alterărilor unui „nou“ prea brutal menținînd, în consecință, posibilitatea de a comunica cu oamenii de pe pămînt.

fi depășit peste tot, de a fi mereu în criză de timp, descurajare în fața informațiilor ce ne împresoară și de neasimilat, groază în fața lucrurilor care merg prea repede, pe care „nu ajungi să le poți urmări“; ispita mereu reinnoită de a „face să stea la un loc“ tot ceea ce mereu scapă și se transformă...

Fără să părăsim globul, fără a suferi efectele imponderabilității, fără a cunoaște neliniștile zborurilor siderale, trebuie să ne adaptăm în fiecare zi, și-n fiecare zi să inventăm un răspuns, croindu-ne drum spre necunoscut.

Margini, analogii și răspintii : Cibernetică și bionică

Modul în care evoluează științele și tehnica s-au schimbat enorm. În loc să se perfecționeze însă „linear“ cum se întîmpla pînă nu demult, se pare că-n vremea noastră ele cunosc un fel de dezvoltare dilematică, care afectează limitele, analogiile și căile ascunse: „Timp de mulți ani doctorul Rosenblueth și cu mine ne-am împărtășit reciproc convingerea că ariile cele mai fecunde pentru dezvoltarea științelor erau cele care fuseseră neglijate ca un fel de *no-man's land* între diversele domenii stabilite“. ²⁷⁾

În felul acesta încearcă Norbert Wiener și prietenii săi să pună la punct o metodă de control și de ghidaj valabilă și pentru om și pentru mașină și căreia i s-a dat numele de *cibernetică*. Împrejurările au vrut însă, pe vremea aceea era război și aviația nazistă făcea ravagii, ca preocupările „cibernetice“ ale lui Norbert Wiener și ale amicilor săi să ducă și la ameliorarea eficacității tirului antiaerian, și, urmărind îndeaproape fenomenele neurofiziologice, la mărirea eficacității protezelor pentru mutilați și paralitici, substituindu-i-se transmisiei mecanice una electronică.

Cine s-ar fi putut însă gîndi că preocupări cu totul diverse aveau să provoace o bulversare generală a tehnicilor și chiar a gîndirii. Cine ar

mai fi putut apoi bănuî că pornind de la reflecția asupra avionului și a tirului antiaerian, pe de o parte, iar pe de alta, de la observarea activității voluntare și a sistemului nervos, avea să iasă un nou mod de a trata informația? Prin urmare, e extrem de important să tragem cu proiectilul nu spre țintă ci în așa fel încît proiectilul și ținta să se întâlnească în spațiu, într-un anumit moment din viitor. Trebuie deci o metodă de a prezice poziția viitoare a avionului²⁸⁾ ținînd seama că pilotul nu are, contrar a ceea ce se crede, o totală libertate de manevră și că-n timpul luptei se poate crede că el va urmări comportamentul-model în care a fost instruit,²⁹⁾ ținînd apoi seama și că unul dintre factorii extrem de importanți ai conduitei voluntare e ceea ce inginerii numesc *feed-back*. **)

Inspirîndu-se din mecanica statistică a lui Gibbs, din teoria comunicației, elaborată de Shannon and Weaver, ca și din teoria retroacțiunii (*feed-back*), autorul definește cibernetica drept „cîmpul întreg de la comandă la comunicație, atît în mașină cît și în animal“. De reținut că, în engleză, cuvîntul „control“ desemnează mult mai multe decît echivalentul său francez „comandă“ : cuprinde tot atît de bine mijloacele și operațiunile care reglează o acțiune în vederea atingerii obiectivului propus, cît și mijloacele de a preveni operațiunile, înlănțuirea lor și ajustarea lor reciprocă pe parcurs.

Prodigiousul avînt al ordinaoarelor ne-a sensibilizat la fenomenul cibernetice : nici nu ne mai

*) „Mai mult, un aviator supus tensiunii condițiilor de luptă nu-i deloc în stare să se angajeze într-o conduită voluntară, complicată și fără piedici, fiind probabil nevoit să se conformeze modelului de activitate pentru care a fost antrenat“. Norbert Wiener, op. cit. p. 12.

**) „Este de ajuns să spunem aici că atunci cînd dorim ca o mișcare să urmărească un model dat, diferența dintre acest model și mișcarea împlinită, efectivă, este utilizată drept un nou *input* pentru a obține ca partea regulată să se modifice astfel încît funcționarea sa să se adapteze cît mai mult la modelul dat.“ Ibidem, p. 13.

mirăm că aceleași mașini se ocupă de plata salariilor, de reînnoirea mărfurilor, de controlul contribuabililor și că predau în același timp matematică, limbile sau — mai mult — stabilesc diagnostice medicale, economice ; că numără totodată capodoperele istoriei artei și accidente de automobil ; că propun cele mai bune soluții pentru a construi un port, un oraș...

Se întîmplă deci astăzi că „științele“, „tehnica“ sau „cunoștințele“, pentru care exista tendința de a le circumscrie în domenii strict limitate și care erau socotite treaba „specialiștilor“, se dovedesc din ce în ce mai mult ca „sisteme deschise“ și „comunicante“ : „Teza acestei cărți, scrie în mod expres Norbert Wiener, este faptul că societatea poate fi înțeleasă numai prin studiul mesajelor și „facilităților“ de comunicare de care dispune : și că, în dezvoltarea viitoare a acestor mesaje și „facilități“ de comunicare, mesajele între om și mașini, între mașini și om și între mașină și mașină sînt chemate să joace un rol tot mai mare“.29) Se înțelege, în consecință, că cibernetica apare ca teoria generală a organismelor complexe, susceptibile de a opera în mod eficace în domenii și la nivele foarte diferite. „Ea se interesează de la bun început de *comportarea probabilă a lucrului care mișcă* și nu manifestă decît o atenție politicoasă față de *lucrurile în sine*“.³⁰⁾

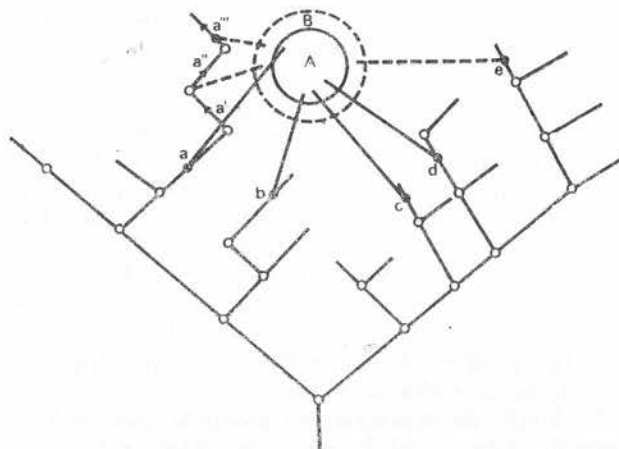
Apariția „științelor de răscruce“ în cea de-a doua jumătate a secolului nostru este semnificativă, în același timp prin împrăștierea cunoștințelor științifice (în 1959, J. T. Thykouner a înșiruit în ordine alfabetică numele a circa 1150 de științe !...) și prin nevoia de a ieși din imbulzeala și din sufocarea mereu mai de neînlăturat, produse de specializare : „A inventa înseamnă a alătura lucruri care nu au fost încă alăturate...“, precizează Lucien Gérardin care ilustrează limpede fenomenul prin tabelul alăturat :

„Fig. 1. Științe specializate și științe de răscruce :

a, b, c, d, e : științe specializate

A : știință de răscruce

a, a', a'', a''' : specializarea unei științe.
B : lărgirea unei științe de răscruce.



Se poate schematiza, așa cum ne arată figura 1, situația respectivă a științelor specializate și a științelor de răscruce. Primele, analitice, sînt sume de cunoștințe. Celelalte, sintetice, mișcări de idei. Atunci cînd cîmpul de investigare a unei științe specializate se îngustează din ce în ce mai mult pe măsură ce crește specializarea (drumul a, a', a'', a'''), cel al unei științe de răscruce se deschide din ce în ce mai mult, pe măsură ce se lărgște confruntarea (trecere a lui A la A').

Tot astfel s-a născut bionica „știință a sistemelor care au o funcțiune copiată după cea a sistemelor naturale sau care prezintă caracteristicile speciale ale sistemelor naturale sau, în plus, care le sînt analoage“. Biologi, fizicieni, ingineri, cercetează împreună natura pentru a elabora aplicarea cunoștințelor sistemelor vii la soluționarea problemelor tehnice. „Cibernetica și bionica se prezintă astfel ca cele două fețe opuse și complementare ale unei aceleiași viziuni a lucrurilor: bionica studiază și realizează sisteme mecanice analoage sistemelor vii; cibernetica studiază sistemele vii prin analogie cu sistemele mecanice“.³¹⁾

Nu este o aventură să afirm că metodele tind, la rîndul lor, să se regrepeze în metode de răscruce. Aceasta este direcția pe care o iau deja R. Caude și A. Moles: pentru ei, metodologia trebuie să stabilească o știință a acțiunii și „să constituie esența educației de mîine, unde omul este condamnat să creeze veșnic“.³²⁾ De asemenea, nu există nici un procedeu, printre cele cincizeci pe care le analizează A. Moles — susținînd că este exhaustiv — care să nu poată da naștere la domenii care în prima clipă să nu pară a fi de nici un folos: amestec ce îmbină metoda reînnoirii, metoda transferului conceptului, metoda pragurilor, metoda filtrelor, metoda *no-man's land*-ului (să ne amintim ce ne spune despre asta Norbert Wiener), metoda teratologică, metoda amînărilor sau a reziduurilor etc., pînă la metoda incompetențelor, toate metodele care se cuvine să fie menținute „puțin structurate“. „Dacă ar fi prea mult, s-ar transforma în „rețete“ și — trage concluzia Moles — ar pierde din puterea lor, cîștigînd în precizie: *Invenția se realizează în obscur, în imprecizie, în neinteligibil* (Léroy). Ea îmbracă un aspect care ține mai mult de *ars conjectandi* decît de știință. A crea, a imagina sau a inventa rămîne o *artă* în măsura în care este produsul noului: a face știință este o artă, dar arta nu se reduce la aleatoriu pur“.³³⁾

Nu este oare ciudat să se regăsească aici, cu ocazia interferenței tehnicilor, metodelor și științelor ceva din interferența pe care am observat-o în primul capitol cu ocazia reproducerii? Plastice sau literare, mesajele reproduse se eliberează din legăturile lor tradiționale cu originalele pentru a trece la încrucișări neprevăzute și imprevizibile care nu încetează să dea naștere la noi „populații“. Nu înseamnă oare că înglobînd perspectivele clasice ale cunoștințelor specializate, se schițează o *perspectivă de răscruce*, privirea încetînd să mai aibă o linie directă pentru a se ocupa de itinerarii lăturalnice. Nu sîntem noi oare cu atît mai convinși că eficacitatea acțiunii noastre depin-

de mai puțin de o previziune liniară decît de ceea ce s-ar putea numi „o previziune în jerbă” ?

În cartea sa *Gestul și cuvîntul* marele antropolog Leroi-Gourhan descrie pas cu pas răscolitoarea apariție a omului, arătîndu-ne cum creierul omenesc evoluează de-a lungul mileniilor, de la australopiteci la arhantropi, apoi de la paleantropi la neantropi cu care culminează organismul social care asociază tehnica, economia și vorbirea. „Paleontologia vorbirii” se desfășoară la rîndul său într-o „paleontologie a simbolurilor” prin care se împlinesc eliberările succesive ale speciei umane. Astfel, se desprinde „dubla apartenență a omului la lumea zoologică și la lumea sociologică”.³⁴

Să cercetăm triburile Americii tropicale, ale Americii de Nord, ale Australiei și ale Asiei, peste tot se regăsește același fenomen fundamental: acțiunile și gesturile noastre exprimă *imaginea* pe care ne-o facem despre lume și despre noi înșine. Omul a răsturnat termenii regulii originare: în timp ce animalele se străduiesc să se potrivească mediului natural printr-o adaptare mereu mai eficace, oamenii se străduiesc să modifice natura pentru a o potrivi mereu mai mult cu miturile lor. De la piatra lustruită pînă la dezintegrarea atomului, de la roată la racheta interstelară, specia umană se caracterizează prin faptul că, fiind totuși supusă mediului natural (gravitației, temperaturii, nevoii de a mânca etc.), se eliberează de el printr-un lanț de inițiative sau constituie mediul operant al culturilor și al tehnicilor. Inițiativa — riscul căutat și asumat, răspunsul la provocare, invenția și mitul — deosebește *Acțiunea umană*.

În raport cu natura, care este mediul animalelor și al condiției noastre animale, *cultura* este acel ansamblu de credințe, de idei, de imagini, de reguli, din care fiecare societate își trage în același timp modele reprezentative și modele de acțiune care formează mediul social: „Oricît de departe ne întoarcem în istorie, niciodată n-am găsit Natura ca o Realitate goală, impunînd omului o concepție necesară a destinului său, mesaj pe care-l înregistra într-o „știință” în care el însuși

nu punea nimic din sufletul său. Dimpotrivă, natura ne-a apărut întotdeauna, în gîndirea oamenilor, ca o construcție, desigur, deloc arbitrară, dar al cărei plan este influențat din plin de dorințe, pasiuni, tendințe, și de asemenea de gîndirea omului”.³⁵ Spre deosebire de „faptul natural”, „faptul cultural” ține în același timp de o normă și de o regulă. Norma desemnează ceea ce trebuie să fie; ea fixează o alegere valorizată și valorizantă. În ceea ce o privește, regula impune grupului o comportare care-i împiedică pe membrii săi să devieze izolat menținîndu-i pe toți într-o „constrîngere” în acord cu norma. Sistem al „libertăților” și al „constrîngerilor”, asemenea vorbirii, cultura este un aparat în același timp complex și delicat de care depinde soarta fiecărei societăți: „...instrument de adaptare infinit mai eficace decît procesul biologic...” ne avertizează Dobzhansky, „mult mai eficace, printre altele, și pentru că este mai rapidă. Genele transformate, transmutate, nu sînt transmise decît descendenților indivizilor la care au apărut; pentru ca să dispară vechile gene, este necesar ca purtătorii celor noi să se încrucișeze cu alți indivizi ai populației și să-i înlocuiască treptat. În timp ce o cultură transformată poate fi transmisă oricui, fără considerații de rudenie, sau poate fi împrumutată, gata făcută, de la alte popoare.

Producînd fundamentul genetic al culturii, evoluția biologică s-a transcendat: a produs supra-organicul”.³⁶

Adaptarea biologică se completează cu o reglare psiho-socială care se manifestă prin două tendințe opuse. Prima consistă din a face din fiecare membru al grupului ceea ce s-ar putea numi un „homeostat cultural”, fiecare membru al grupului reglînd el însuși funcționarea sa după un model fixat în prealabil și conform regulilor stabilite. Această concepție „homeostatică” a culturii ascultă de principiul lui Le Chatelier: „Cînd o acțiune exterioară modifică o stare de echilibru mobil, sistemul reacționează în mod spontan în așa fel încît să se opună acestei acțiuni exterio-

oare.³⁷⁾ Mecanismul de reglare constă în a echilibra sistemul în jurul unui anumit număr de variații: el se manifestă prin respectul obiceiurilor, prin spiritul de clan, prin conformism; atitudinea conservatoare se regăsește în toate domeniile, la toate nivelele, în special la școală a cărei sarcină a fost prea multă vreme — vom vedea aceasta în amănunt — cea de a produce „homeostate culturale“. Aceasta este și tendința pe care Saussure o desemnează cu numele de „spirit de clopotniță“ și după care „o comunitate lingvistică restrînsă rămîne credincioasă tradițiilor care s-au dezvoltat în sinul său“, prin opoziție la forța de „intercursă“ care favorizează schimbările și multiplică comunicările oamenilor între ei.³⁸⁾ Reglarea homeostatică construiește la toate nivelele (biologic, psihologic, sociologic, lingvistic, epistemiologic, estetic) structuri ce tind spre stabilitate și ale căror variații, oricît de multe și de active ar fi, sînt menținute în interiorul structurii după principiile și modalitățile structurii însăși.

Punctul delicat este faptul că e extrem de dificil să se perceapă corect acest fenomen: cită vreme sîntem în interiorul cîmpului de referință pe care-l comportă structura stabilită și la care aceasta ne trimite, toate informațiile și toate schimbările pe care le suportă sînt îndată corectate astfel încît acestea apar mai puțin ca schimbări cît ca ajustări progresive: dezechilibrele se convertesc în evoluții homeostatice. Numai cînd se impune o referință exterioară sistemului apar dezechilibrele ca atare și imaginea evoluției echilibrante face loc revoluției mutante. Se constată pe viu dificultatea de a vorbi despre aceste fenomene: orice enunț implică adoptarea unei referințe și chiar cînd „punctele de vedere“, cum sînt numite, diverg, rămîne faptul că fac parte din același sistem; altfel, comunicarea se tulbură, se întrerupe sau cere precauții neobișnuite.

„Un astfel de regulator nu evoluează, observă Henri Laborit vorbind de homeostatele biologice, el se susține și nu poate supraviețui decît dacă

mediul înconjurător rămîne identic cu el însuși. Or, trebuie să admitem că acest mediu înconjurător se schimbă în fiecare clipă și nu în mod întîmplător, ci determinat de multiplele interacțiuni care iau naștere în mediu și de acțiunea regulatorului însuși asupra acestui mediu. Un astfel de regulator nu poate continua să funcționeze decît dacă, în fiecare clipă pe bucla retroactivă, o acțiune exterioară sistemului vine să schimbe nivelul reglării. Este vorba atunci de servo-mecanism. Efectul a ceea ce-l produce devine atunci aservit mediului înconjurător la transformarea căruia el însuși contribuie.³⁹⁾ „În reglare, precizează autorul, efectul este garantat de către *feed-back* împotriva variațiilor factorilor săi. În servo-mecanism, el rămîne sensibil la ceea ce ar putea afecta *feed-back*-ul însuși. Dacă se fixează comanda unui servo-mecanism, se obține un regulator. Dacă o eliberăm, avem un servo-mecanism. Fiecare nivel de organizare într-un organism viu este legat la nivelul imediat superior de către o comandă ce intervine pe bucla retroactivă. Este deci sigur vorba de un lanț de servo-mecanisme.“⁴⁰⁾

Prin analogie se poate concepe și înțelege cea de a doua tendință despre care am vorbit. De-a lungul secolelor sau deceniilor, fiecare societate, fiecare civilizație vede sistemul său cultural trecînd de la o homeostazie închisă la o homeostazie deschisă. Cibernetica a stabilit clar distincția dintre „acțiunea aservită“ și „acțiunea creatoare“: prima manifestîndu-se ca acțiunea cea mai eficientă pentru atingerea unui obiectiv dat; a doua scapă gîndirii aservite, caracterizîndu-se prin puterea de inițiativă, prin faptul că fixează scopurile: „Virtutea supremă devine atunci imaginația, care nu este deloc jocul dereglat al imaginilor, scrie Gaston Berger, ci aceea disponibilitate a spiritului care refuză să se lase închisă în cadre, care consideră că nimic nu este atîns vreodată și că totul este mereu sub semnul întrebării.“ Astfel se întîmplă cu savantul sau cu artistul care, în prezența unei bucați de fier, a unui peisaj sau a unei idei, simt

95 deodată „că este ceva de făcut“ și o fac.

Operind în afara structurilor stabilite, imaginația propune o referință exterioară sistemului care, cînd se răspîndește, pune în lucru un *servo-mecanism nou*. Fenomenul este cu atît mai greu de observat cu cît operează întotdeauna în afara structurii, în orice caz între structuri, și cu cît punctele pe care de obicei ne sprijinim sînt întotdeauna în interiorul structurii. Mai mult, situația începe să se schimbe : de cînd cosmonauții ne-au arătat aparatul lor de luat vederi plutind prin cabină și i-am văzut, cu propriii noștri ochi ieșind din cabina lor pentru a păși în vid, bunul simț încetează să mai fie ultimul nostru ajutor. Punctele de sprijin împrumutate în același timp de la ponderabilitate și de la imponderabilitate reorganizează structura noastră globală. Alegerea unei referințe în afara sistemului terestru, așa cum ne-o propune cucerirea spațială, nu înseamnă oare că omenirea se află deja în situația de a căuta un servo-mecanism care depășește sistemul reglat de aici ? Orice structură evoluează, nu în mod liniar, ci printr-o dublă mișcare, care tinde, pe de o parte, spre conservare prin jocul reglat al instituțiilor și comportărilor ; pe de altă parte, spre inovație care este în același timp punerea sub semnul întrebării a trecutului și pronosticul asupra viitorului. În situația noastră actuală, această dublă mișcare se manifestă în toate domeniile, atinge pe toți cei ce lucrează și, ajutîndu-se de tehnologia *mass-mediei*, se propagă într-un mod atît de accelerat și de masiv totodată, încît nici obiceiurile, nici limita — instrumente de integrare prin excelență — nu mai ajung. Urmează un nou fenomen care ar trebui abordat în însăși nouitatea sa și care poate fi caracterizat pe scurt, după cum urmează :

1. Schimbarea structurii, care ține de cîteva secole de schema evoluției, se prezintă întotdeauna mai mult *sub semnul mutației*, noțiunea de ruptură fiind mai importantă decît cea de tranziție ;

2. orice structură stabilită sau care tinde să se stabilească este din ce în ce mai mult soco-

tită ca o structură provizorie despre care se știe încă de la început că este sortită schimbării ;

3. orice structură în curs capătă deci totodată un *caracter experimental și explorator*, atît pentru cei care o construiesc cît și pentru cei ce o folosesc ;

4. „experimentalul“ nu mai este luat drept drumul spre „fapt“ ; *devine el însuși fapt* : determinismul cauzal se înfășoară în determinismul născut din probabilități ;

5. infirmînd mijloacele de integrare tradiționale, „experimentalul“ recurge din ce în ce mai mult la *mijloace de comunicație de masă* care devin materia și locul unei noi culturi.

Epoca noastră este cea a *conștiinței zdruncinate*. Dar zguduirea este, de asemenea, *pusă în mișcare*. De unde, ambiguitatea situației noastre : pe de o parte, spiritele triste care regretă trecutul și nu văd în viitor decît alarmă și decadentă („spre ce mergem oare ?...“) ; pe de altă parte, tinerii care disprețuiesc în mod superb trecutul și pe cei mai mari și pentru care viitorul este garanția unei vieți noi. Fie că dorim sau nu, viitorul devine din ce în ce mai mult referința față de care trebuie să ne ajustăm mecanismele culturale. Cunoașterea stabilită nu mai ajunge. Informația însăși se încarcă cu un nou sens, de care puțini oameni își dau seama, tocmai din cauza banalității termenului și asupra căruia Norbert Wiener atrage în mod special atenția noastră : „INFORMAȚIA este un cuvînt pentru a desemna conținutul a ceea ce este schimbat odată cu lumea exterioară pe măsură ce ne adaptăm la ea și îi aplicăm rezultatele adaptării noastre... A trăi în mod eficace înseamnă a trăi cu o informație ADECVATĂ“.⁴⁰

CAPITOLUL 3

De la arta făcută la arta care se face

În zilele noastre, tehnologia care invadează totul într-un ritm accelerat, atinge totodată și arta — doar dacă arta n-a precedat-o. Puțin importă, de altfel, aceste probleme de preștiință în afară de faptul că prea adeseori se extrag de aici cauzalități ilicite. Lucrul important este faptul că asistăm astăzi la transformări radicale care ating tot atât de mult tehnicile cât și arta și cărora ar fi, în orice caz, o greșeală să le neglijăm paralelismul. Nu e oare tulburător să constatăm că aproape în clipa când omul se smulge de la pământ, pictorii se smulg din fundamentul tradițional al subiectului? Nu e vorba de a compara arta abstractă cu aviația; dar nu putem totuși să ne împiedicăm a observa că victoria celui mai greu decât aerul se regăsește, în felul său, în pictura nonfigurativă, sfidare adusă reprezentării cu noțiunile ei de sus și de jos.

În mod schematic, se poate spune că pictura a fost multă vreme considerată — de la Renaștere, sau măcar din secolul al XVIII-lea — ca un sistem destinat să reprezinte natura, „prăvălie de imagini” în care se mișceau în același timp publicul (limitat la o clasă de amatori bogați) și pictorii, al căror statut ținea fie de o „academie”, fie de o companie, pe scurt, de o instituție. Însăși pictura era destinată să *orneze* locuințele clienților cărora le plăcea să vadă reprezentat portretul lor, membrii familiilor lor, peisajele pe care

le considerau „bunul lor”. Din această cauză operele erau „în mod natural” (adică în interiorul acestei structuri socio-istorice) ca o replică a bunurilor posedate: obiectul și simulacrul pictat se înscriu amândouă în regimul proprietății. În această concepție intră, cu foarte mici diferențe, atât pictura peisajului cât și pictura de gen sau pictura istorică, marile desfășurări istorice cât și miniaturile pe email. Pictorul este un artist care, ascultându-și în același timp „geniul”, răspunde cererilor clientelei. Drumul său spre măiestrie se face în același timp prin ucenicia unei *meserii* care se învață fie într-o școală fie la un maestru, cât și prin ucenicia în condiții sociale în care arta este recunoscută ca atare și se învață în felul său prin obiceiuri, prin respectul bunei cuviințe, prin frecventarea oamenilor. Această schemă simplificată scoate în evidență, fie și în linii mari, situația tradițională a artei, ansamblul de condiții care constituie „sistemul” ale cărei reglări sînt asigurate de judecata estetică de care nimeni nu se îndoieste că aparține de drept unui om de gust. E o problemă de naștere, de avere, de statut social. În 1893, Salonul oficial, care avea loc în fiecare an la Paris și care hotăra în mod suveran despre ceea ce era artă și despre ceea ce nu era, a fost contestat pentru prima oară...

O defazare fecundă

Sistemul tradițional a fost, de atunci, definitiv ruinat. Artistul care se mișca în aceeași „prăvălie de imagini” ca și clientul este din ce în ce mai rar. Conținutul „discursului” nu mai este același: cel al artistului este de multe ori în avans față de „discursul public” sau față de „discursul comun”. Picasso rămîne cazul exemplar, dacă nu legendar („e un Picasso...” a intrat în limbajul curent ca sinonim la insolit sau la neobișnuit). Nu e vorba de a generaliza dar să ne gândim la Kandinsky, la Malevitch, la Mondrian, la Delau-

nay, cei mai controversați au luat astăzi chip de pionieri și de eroi. De asemenea, nu ne mai mirăm deloc de faptul că muzeele organizează retrospective încă în timpul vieții unor artiști a căror operă este încă discutată.*)

De asemenea, publicul s-a transformat și se transformă. Nu cu multă vreme în urmă se ocupau de artă — vizitau expoziții, cumpărau opere, le judecau — cei pe care societatea îi socotea drept o „elită” și care aveau, pe deasupra, mijloacele de a face parte din ea. Opera lui Proust este o cronică exemplară. Pentru această elită lucra artistul care primea de la ea, în schimb, atât mijloacele de trai cât și considerație. Raporturile lor reciproce erau reglate printr-un cod social care nu era mai ușor de transgresat pe plan estetic decât pe plan etic.

Astăzi, termenul de „public” a devenit impropriu. Ar trebui ca, în lipsă de ceva mai bun, să se vorbească de „publicuri”, la plural, așa cum voi avea ocazia de a preciza mai târziu. Nevoile elementare fiind satisfăcute, noi păături ale populației ajung la bunuri rezervate altădată minorității. Oamenii se duc, în număr din ce în ce mai mare, în muzee sau la expoziții. Ușurarea transportului și vacanțele multiplică ocaziile de a se cultiva. Fără îndoială, este încă vorba de cultură tradițională, dar nu se poate ascunde faptul, nou în sine, că arta, venind în contact cu „receptori” care nu au fost „reglați” în prealabil de un „cod de elită”, se transformă la rîndul său și se oferă unei noi înțelegeri.

În interiorul acestei schimbări globale, în interiorul acestei mișcări generale trebuie să situăm problemele și întrebările noastre. Or, fără să judecăm anticipat răspunsuri și soluții, este sigur că sîntem antrenați spre o depășire a definițiilor și a

*) Ceea ce demonstrează perfect punerea în cauză a noțiunilor inveterate, cum ar fi cele de perspectivă sau de consacrare, printre altele; punere în discuție aproape întotdeauna neelucidată și de care ne dăm seama cu oarecare neplăcere.

pozițiilor stabilite. Sîntem puși în situația de a inventa instrumentele și procedurile capabile să asigure funcționarea unui sistem pe cale de a ajunge la o nouă reglare. Procesele noastre cognitive sînt puse în lucru pentru a transforma mediul nostru experimental într-un demers explorator. Păstrînd proporțiile, situația noastră nu e fără analogie cu cea a celor mai îndepărtați strămoși ai noștri care au fost nevoiți să facă față sfidării naturii și pentru care fiecare pas însemna o nouă aventură, fiecare gest o nouă experiență. În ciuda paradoxului aparent, tehnologia avansată pe care o avem ne apropie mai mult de primitivi și de oamenii cavelor decât de contemporanii lui Ludovic al XIV-lea! Trecerea de la piatra spartă la piatra lustruită ni se pare tot atât de hotărîtoare ca cea de la avion la rachetă — pe lângă care minunile de la Versailles sînt foarte șterse...

Spargerea limitelor artei

În același timp în care automobilul și avionul ne oferă spațiul, simțim nevoia deosebit de puternică de a ne deschide mediul cultural înconjurător. Etnocentrismul care ne închidea în noi înșine și care tindea să supună celelalte culturi jurisdicției noastre, pierde din ce în ce mai mult din vigoarea sa. El încetează să mai fie piatra de încercare: „exotismul” și „străinul” își schimbă sensul. Acum douăzeci sau treizeci de ani, manualele de istoria artei așezau cu regularitate Orientul și Extremul Orient la sfîrșitul volumului. În zilele noastre — de cîteva decenii — Orientul ocupă un loc egal cu Occidentul; nu mai e în situația peninsulară care îi fusese dată pentru a-și revendica dimensiunea continentală și modalități de apropiere adecvate. Chiar dacă obiectele africane, australiene, amerindiene continuă să surprindă, nu le mai găsim închise doar în muzee etnografice. Spărgînd limite care păreau altădată încă

de neatinse, figurează din ce în ce mai mult în expoziții consacrate artelor.^{*)} Asta pentru că mediul nostru înconjurător cultural s-a dovedit prea strîmt : decît să pierim în el luăm inițiativa deschiderii (joc de cuvinte îndreptățit : ceea ce se cîștigă în domeniul spațiului, se cîștigă și în domeniul libertății). Muzeul se lărgeste pe măsura călătoriilor noastre. Nu mai descoperim preistoria ca document ci ca artă : Venus din Laussel, grotă din Lascaux, Muzeul de la Saint-Germain-en-Laye (Muzeu de antichități naționale) numără mai mulți admiratori decît antropologi profesioniști. Artă izbucnește pe dimensiunile planetei și ale mileniilor ; ea ne descoperă infinitul aventurii umane.

Totodată, și infinitul aventurii copilăriei. Socoțite altădată ca demne de neglijat sau respinse datorită prejudecăților noastre, desenele copiilor ne cheamă spre o descoperire despre care vorbește o bibliografie cit se poate de abundentă : „Arta copilului trebuie să fie considerată nu ca o biată străduință necesară pentru a imita modele de expresie plastică ale adulților civilizați, ci ca expresia directă și manuală a lumii afective care îi este proprie“, scrie Herbert Read care astfel îi atestă specificitatea. În ciuda prevenirilor lui Malraux : „Dacă copilul este deseori artist, el nu este un artist. Căci talentul îl stăpînește, iar el nu stăpînește talentul“,¹⁾ nu încetăm să-i acordăm o atenție și mai mare : „Fiecare linie este un ritm pentru copil, o mișcare care continuă de la sine, acționează asupra subconștientului său ca atare chiar și atunci ba, am spune, mai ales dacă nu reprezintă nimic...“

„Dar ceea ce domină totul, ceea ce copleșește totul la un copil, e pasiunea sa pentru culoare pe care o și folosește cu o deosebită măiestrie.

*) Ne amintim, desigur, de extraordinara expoziție care a avut loc la Muzeul Omului din Paris și în care artiștii contemporani — aproape toți — nu numai că aduceau omagii „celorlalți“, ci chiar aveau față de artele non-europene un sentiment de grațitudine care ducea pînă la fraternitate.

Această siguranță în întrebuintarea tonurilor îi este înăscută ca primitivului sau sălbaticului, numai că pînă acum n-avea decît foarte rar posibilitatea de a-și manifesta acest dar prețios... Afișul, publicitatea, vitrinele magazinelor, moda, toate acestea creează pentru copiii noștri un decor bogat în culori și pe care noi nu l-am avut în copilăria noastră.²⁾

În același timp în care preistoria ne face să descoperim o latură a omenescului pe care o ignorăm, arta copiilor ne dezvăluie un alt aspect care, nu mai puțin paradoxal, se leagă strîns cu percepția vieții actuale.

Se mai deschid apoi și porțile azilurilor. Michel Foucault susține că nebunia se definește mai mult ca o situație antropologică decît patologică. Operele unui Wölffli, ale unui Maisonneuve sau ale unei Aloïse, fără a se confunda cu cele ale lui Van Gogh, Kirchner sau Munch, ne propun o dimensiune pe care lucrările lui Volmat, Prinzhorn, încep să ne-o facă familiară. Între cei, pentru care societatea ridică ziduri de netrecut, și noi se-ntind acum pasarele pe care nici nu le bănuiam, ba chiar adevărate punți...

„Or, aceasta înseamnă că nu numai frontiera între rațiune și demență s-a schimbat, ci și înseși relațiile dintre aceste două stări. Astfel, de cînd în secolul XIX rațiunea a interiorizat Istoria, ea a devenit prea nesigură de propriile-i norme pentru a perpetua statutul de excludere totală a nebuniei și aceasta e astfel pe punctul de a ieși dintr-o lungă uitare în care fusese lăsată de pe vremea clasicismului.“³⁾

Unei conștiințe centripete care reduce totul la sine prin anxiuni succesive, îi face loc o *conștiință exploratoare*, care procedează treptat, prin încercări, tatonări și ale cărei cercuri concentrice se lărgesc mereu. Ne împinge ceva să o luăm chiar înaintea expresiilor noi sau necunoscute, ignorate sau neglijate nu numai în scopul de a ni le adapta sau de a le asimila, ci într-un fel chiar pentru a le revendica ca proprii, așa cum și ele ne revendică pe noi. Motivul profund e că

poate conștiința, percependu-și limitele, presează cu atât mai imperios spre ceea ce este dincolo de ele, chiar dacă trecerea nu-i nici ușoară, nici definitivă, ea se străduiește ca și cînd ar răspunde unui apel ; mișcarea ducîndu-ne* astfel spre noi orizonturi de intervenție.

Artistul disprețuit și disprețul artistului

Notațiile care succed nu au pretenția de a fi nici o panoramă, nici un bilanț. Ele vizează doar precizarea anumitor linii de forță pentru a clarifica un comportament semnificativ și artiștii la care se face apel sînt mai puțin pentru ei înșiși artiști, cît pentru calitățile lor de indici ! E vorba, într-un fel, să se stabilească o hartă care însă nu-i nevoie să fie completă. Și aprecierea situației devine posibilă de îndată ce axele de coordonare apar cu destulă claritate.

Un dărimător constructiv : Jean Dubuffet

„Foarte libere, *Pictomonumentele* din ciclul Hourloupe repudiază stabilitatea peretelui pentru a stabili „bilciul mirajelor“ într-un loc mintal independent, aleatoriu, demential. Borne, Scaune, Aglomerări, Personaje, Zmee, Elemente Albastre sînt decoruri, actori și spectatori ai teatrului subversiunii, teatru fără altă convenție decît echivocul și, mai mult decît suport pentru saltimbanc, privește rituală pentru ceremonia descreierării. Printre stelele criptografiate și mese, *Fiston la Filoche* își proclamă disprețul pentru cultură. Nu însă

*) „Noi“ nu vrea în mod abuziv să lase să se înțeleagă că umanitatea e un lucru făcut. Sînt însă numeroși cei ce deplîng că ceva nu-i în ordine, rămași fiind la vechea terminologie.

pentru că dezaprobă achizițiile trecutului, ei, mai degrabă pentru că-și revendică dreptul de a vorbi pentru timpul său și în timpul său într-un limbaj propriu, pentru că pe el îl interesează mai întîi caracterul sedișos al prezenței sale paradoxale, voită de „animatorul spiritului“ care nu-i altul decît Jean Dubuffet“.)⁴ Picturile sau monumentele — așa cum sînt, că aproape trebuie să alegi între termeni — sînt făcute mai întîi pornind de la un bloc de polistirenă pe care artistul îl sculptează și pictează și pe care — ținînd seamă de fragilitatea deosebită a materialului — le transferă în poliester printr-o tehnică care-i permite să le conserve forma și policromia originală (să ne gîndim numai la încercările primilor artizani care-și imaginaseră să fixeze praful de smalt pe oalele de lut în dogoarea cuptorului...).

Iată deci că scaune și mese, ustensile, în general, încetează să mai răspundă la două sau trei dimensiuni.

Polistirenă și poliester puse-n slujba „procesului delirant al lui Hourloupe“ ! *Tehnica deci nu-i sorită numai satisfacerii trebuințelor noastre*, și nici confortului, ea implică și o parte de invenție pe care artistul și-o revendică după plac, descoperindu-i gradul de fecunditate. Celor care se miră — și nu sînt puțini aceștia — le vom spune că nici marmora care a servit la construcția Partenonului nu era destinată numai arhitecturii sau sculpturii, putîndu-se tot atât de bine continua să se clădească din lemn sau să se sculpeze xoanonuri. Piatra și oțelul au devenit și ele la rîndul lor tehnici tradiționale. Materiile sintetice sînt pline de un viitor pe care un Dubuffet, printre alții, ne face să-l presimțim. Însușindu-și noile materiale și noile tehnici, artiștii afirmă că arta nu are un „cod“ anume pornind de la o tehnică sau de la un material recunoscut ca „nobil“ sau „distins“. La fel și tehnologia nu se reduce numai la existența-i utilitară sau mercantilă, ea făcînd parte din activitatea socială, în sensul cel mai larg al cuvîntului și deci și al activității artistice.

ignorând conceptul de „artă“, continuau să considere operele pictate sau sculptate drept minuni specifice.

Ceea ce găsește Dubuffet nu fără umor în provocantul neologism „Picturi Inmonumentale“, și prin care artistul ne lasă să înțelegem că pictura scapă de suprafață pentru a cochetă cu spațiul tridimensional. Metisaj? Nu, e vorba doar despre un amestec de rase între pictură și sculptură cu rezerva însă că noi știm azi că rasa e un mit. Astfel însă Dubuffet evidențiază — după cum fiecare din scrierile sale atestă — simpla comoditate a categoriilor noastre și care devin cu atât mai de temut, e adevărat, cu cât acest fapt se acreditează și cu cât, victime ale obiceiurilor noastre lingvistice, noi le luăm drept decupaje ale realității. La fel nu se mai face un mister din disprețul său față de cultura care pretinde că manevrează, și nici din interesul pe care-l arată „artei brute“ : „Noi credem însă, contrar ideii clasice, că impulsurile în creația de artă, departe de a fi privilegiul unor indivizi excepțional de dotați, abundă la toți, fiind doar frinate îndeobște, alterate sau contrafăcute de grija alinierii sociale și de deferența față de miturile dobândite. Credem, spunând-o așa în trecere, că orice artă culturală suferă ea însăși de această deferență de care și este în bună parte condiționată și contrafăcută. Scopul întreprinderii noastre e căutarea de opere scăpând pe cât e posibil de această condiționare și dovedind atitudini spirituale cu adevărat inedite și profund deosebite de cele cu care sîntem obișnuiți“.5)

Artistul, „animator al spiritului“, repune însă în discuție, în cadrul aceleiași mișcări, și propria noastră terminologie, clasificările și chiar întregul aparat cultural.

Un nou partener: Ordinatorul

„La 28 mai 1956, Teatrul Sarah Bernhardt din Paris prezintă CYPS I, „sculptură cibernetică“, 106

premieră realizată de Nicolas Schöffer și pusă la punct cu concursul lui François Terny, inginer al societății Philips. Dotat cu creier electronic, CYSP I reacționează în funcție de intensitatea luminii, a culorii, a sunetului : „O lumină bleu, de exemplu, serie Guy Habasque, emisă de un proiector, produce o mișcare rapidă, în timp ce o lumină roșie o calmează imprimându-i o animație mai lentă. La fel se excită în tăcere sau obscuritate pentru a se calma sub efectul zgomotului sau a unei lumini intense“.6)

În același an, la festivalul de artă avangardistă din Marsilia, Béjart și-l asociază corpului de balet.

„A dansa cu orașul“ — iartă-mi-se expresia, dar oare orașul nu este el însuși un fel de balet permanent, chiar dacă un Béjart este cel ce-l dirijează? În 1961, la Liège, Schöffer, realizează, la cererea municipalității, un ansamblu lumino-dinamic dominat de un turn de cincizeci și doi de metri. Dotat cu axe care se-nvîrt cu viteze diferite și care antrenează plăci-oglinzi și pale de diferite forme, difuzează lumina în toate direcțiile și mai ales pe ecranele gigantice care constituie, pe de o parte, imensa fațadă cu geamuri a Palatului Congreselor, iar pe de alta, suprafața mobilă a Meusei din apropiere. Comandat de un creier electronic, turnul produce zilnic un spectacol pe care-l reglează informația primită în permanență din mediul ambiant : variații de lumină, zgomot, umiditate etc. și care dirijează simultan și secvențele muzicale pe care Henri Pousseur le-a înregistrat pe bandă, pentru ca orașul să-și compună propria-i muzică în funcție de „umoarea“ sa cotidiană. Spațio-dinamism, lumino-dinamism, muziscop, spectacol audio-vizual, atîția termeni pe care-i inventează sau întrebuintează Schöffer pentru a-și defini cercetarea încăpățînată de a include în aceeași sinteză dinamică, spațiul, timpul, culoarea, lumina și sunetul. Și în același timp tentativa de a regrupa artele, aparent atît de deosebite unele de altele ca pictura, sculptura, arhitectura și muzica. Mai este apoi și tentativa de a asocia arta

pictorului cu calculul inginerului și unul și altul măsurînd și modelînd, realizînd împreună, dincolo de maniera tradițională, o mașină-operă sau o operă-mașină, asociindu-se în parte cu cibernetica, cu calculul și hazardul, compunînd un aleatoriu programat...

Paradoxurile se desfășoară într-o nouă logică (sau chiar în mai multe) asociînd intențiile lui André Breton cu axiomele matematicienilor.

Atelierului îi urmează laboratorul; orașul nu mai este numai locul pe care-l ocupă locuitorii cu obiceiurile lor; viața nu se mai bazează pe valorile stabilite precum orologiul pe mersul soarelui, devenind din ce în ce un imens mecanism brășat prin telefon, radio, cinema, televiziune, cu toate celelalte orașe de pe glob. Unităților, închise în sine de bariere și pe care le străbăteau dărmuri rare, li se substituie o rețea complexă de circulație în care fiecare celulă (foto-electrică, fotopsihică, electro-socială, electro-economică ?...) produce și primește mesajele printr-un joc de schimburi neîntrerupte.

De la original la multiplu

„Moartea lui Acteon, de Tițian, vîndută lui Paul Getty cu 4 milioane de dolari. Săptămîna trecută, un Renoir, cumpărat cu 16,80 dolari acum un secol, a atins suma de 1.159.200 dolari. Recent, portretul lui Juan de Pareja de Velázquez s-a vîndut cu 5.544.000 dolari!...⁷⁾ Vînzările la licitație fac să pîrîie în mod periodic ecranele televiziunii (licitații transmise de sateliți !) provocînd indignarea anumitor spectatori („s-ar putea construi un spital cu asta !...“), admirația și pofta amatorilor, stupoarea tuturor. Opera este de obicei „umflată“ de un colecționar — american — se repetă cu multă plăcere — al cărui anonim este grijuliu menținut. Situație cu atît mai curioasă, cu cît aceleași rituri se celebrează la Londra, la New-York, la Paris, la Geneva, la Basel. Valoarea artistică întretine raporturi suspecte cu banul. Legătură periculoasă ?

„Operele ieșite din focul creației vor eșua pe banchizele banului“, persifla un jurnalist.

Muzeele nu se tem de a apărea în ring. *Aristot meditănd pe bustul lui Homer* de Rembrandt a fost achiziționat de Muzeul Metropolitan din New York cu ajutorul numeroșilor mecena, ale căror nume figurează la loc de cinste pe cadru. Portretul *Ginevrei di Benci*, singurul tablou al lui Leonardo da Vinci pe care-l posedă Statele Unite, a fost plasat ca o bijuterie în centrul celor aproape 90 de săli din National Gallery de la Washington. Ne amintim apoi de cartonul lui Leonardo pentru *Sfînta Ana*, care, amenințat de a pleca în Statele Unite, a fost reținut în ultima clipă în Anglia, grație unei subscripții naționale, sau uluitorul episod în cursul căruia populația din Basel, cvasiunanimă, a găsit milioanele necesare pentru a conserva cele două tablouri de Picasso în depozitul muzeului său și care riscu să fie vîndute ? Ambiguitate a operei de artă : pe de o parte, obiect al speculei (la care totuși nu se reduce), iar pe de alta, o parte din patrimoniul a cărei calitate spirituală o exaltăm.

Dar iată că ni s-au propus, sub numele de „multiple“, de „versiuni“ (?) sau de „stări“ (?) ale unei aceleiași opere, despre care știm c-au fost trase sau editate în 100 sau 200, poate chiar mii, zeci de mii sau sute de mii de exemplare. La o primă vedere am putea să ne întrebăm — s-a și întrebă și se mai continuă să se întrebă — dacă nu este vorba de o mistificare. Cînd Botticelli sau Rubens terminau un tablou important nu rareori făceau una sau mai multe replici la cererea anumitor clienți sau amici. Dar replicile, chiar în cazul atelierelor atît de prodigioase ca cele ale lui Cranach sau Perugino, sînt în număr limitat ; ca și copiile executate de elevii maestrului, sau produsul nenumăraților ucenici și copiiști care bîntuie muzeele. În orice caz, relația copiei sau a replicii cu originalul nu este niciodată pusă în discuție ; din partea acestuia din urmă primindu-și actul de acreditare.

Stampa nu modifică fundamental situația. Tirajele sînt limitate la vreo 20—50, adeseori 100 de

exemplare, dintre care amatorii știu că nu sînt două identice ; de asemenea, și caracteristicile fiecărui tiraj fac obiectul în același timp al afecțiunii și al perspicacității. Producția industrială nu modifică nici ea fundamental acest raport ; *Giocondele* în negru, în culori, pe hîrtie, pe pînză, pe peliculă, editate în sute sau milioane de exemplare se referă toate la originalul lui Leonardo, care este și prototip și cauciune.

Copiile, în ceea ce le privește, introduc un factor radical nou : ele nu se referă la nici un original, nu se referă decît la ele însele. Se remarcă toată distanța care există între replici, copii, stări, versiuni, pe de o parte și multiplicări, pe de altă parte. Noțiunea de original se dizolvă, cum se dizolvă și cea de *unicitate*. *Multiplitatea* devine un mod de a fi, care se întîlnește cu *originalitatea* reproducerii și a reproductibilului de care a fost vorba în capitolul I.

Se construiește astfel o nouă structură. Pe plan economic multiplul scapă valorificării originalului tradițional. Costînd mult mai puțin, el își poate cîștiga numeroși cumpărători. Publicul foarte larg căruia i se adresează reînnoiește mediul colecționarilor.

Dacă n-ar fi fost vorba decît despre aceasta, s-ar fi putut încă crede într-o simplă industrializare a artei, acuzație pe care dealtfel nici unii nu se rețin să o profere sau s-o repete. Dar este vorba de un cu totul alt lucru. Multiplul răspunde de fapt noii conștiințe-prezențe indirecte sau diferite proprii informației noastre de masă. Or, calificarea de *indirect* și de *diferit* trece, după cum am văzut, în funcție de situarea noastră într-un cadru de referință ale cărui coordonate sînt bazate pe noțiunea de original, de operă unică, de model, în perspectiva platonice care acordă preeminență Ideii, Formei, Esenței ; de îndată însă ce schimbăm cadrul de referință și admitem, cum ne invită s-o facem tehnologia, că reproducerea nu se mărginește la a re-produce, ci că ea *produce* obiecte și imagini care pretind o percepție originală, ansamblul problemei se transformă. În acest punct

de ruptură sau de mutație, cum vrem să-i spunem, se înscrie multiplul care acreditează, la rîndul său, un nou mod de existență a obiectelor și a operei. Depășind alternativa „original-reproducere“, multiplul atinge-n felul său experiența pe care o facem cînd mii sau sute de mii de persoane citim același jurnal sau cînd milioane privim același spectacol televizat. Multiplul aparține ariei *mass-mediei*. El modifică însăși baza pe care o instaurase originalul ; *multiplitatea* produce ființe tranzitorii ale căror caractere tranzitorii, departe de a fi o imperfecțiune (prin raport cu o stare împlinită) este o condiție de origine și de existență. În orice caz, nu se poate nega multiplelor, la fel ca și publicului care le cumpără, meritul de a depăși o anumită „homeostazie artistică“ în scopul de a căuta și de a găsi o regularizare în acord cu tehnologia actuală.

De la iconografia culturală la imageria cotidiană

Primele manifestări ale pop-art-ului au fost primite adeseori cu indignare, aproape întotdeauna cu ironie. Made in U.S.A. ! Afacere de modă, de publicitate. Pentru cei care gîndeau și gîndesc astfel, moda și publicitatea au amîndouă aceeași conotație peiorativă : una „nu face decît să treacă“ ! alta „nu face decît să înșele“. Vrem sau nu, este totuși imposibil să rămînem pe loc. Moda trece, ea constituie un fenomen de masă care îi prinde și pe femei și pe bărbați — dealtfel chiar și pe copii — cel puțin de patru ori pe an. Publicitatea nici ea nu ne cruță nici o clipă. Făcînd abstracție de orice considerație morală, ea ne dă prodigioasa înflorire a imaginilor sub formă de afișe, de însemne luminoase, de firme, naște decorul-vegetație, decorul-faună, decorul-mașini al orașelor noastre ; care, sub formă de imprimate, de prospecte, de pliante alcătuiește obișnuitul cronicii noastre cotidiene ; care, sub formă de anunțuri, de placarde, de comunicate, ocupă o mare

parte din jurnalele noastre și aproape toate magazinele ; care sub formă de pată luminoasă articulează programele de radio și televiziune cu atîta independență, încît nimic nu le stă în cale (în momentele cele mai calde din mai 1968, Europa nr. 1 muta periodic antena din stradă, unde ardeau baricadele, pentru a face reclamă trusei Prenatal, uleiului pur, uleiului Lesieur...). Ce este oare această publicitate pe care o deplîngem atît de adesea și care joacă un rol decisiv ? În mod esențial, o organizare de mesaje vizuale sau auditive, adesea de amîndouă felurile, destinate să impresioneze publicul cel mai larg ca să-l facă să cumpere un produs. Atenția care i se acordă este în funcție de randamentul său economic. Marketing, sondaj al opiniei, toate metodele sînt bune pentru a-i asigura sau întări eficacitatea. Cine însă oare s-ar gîndi să-i acorde o valoare culturală ? Sau fie că ne deplasăm pe jos, cu mașina sau avionul, imaginea publicitară este aceea pe care o întîlnim peste tot (la aeroportul din Atena emblema NESTLE vă întîmpină *înaintea* Parthenonului...). Fără îndoială i se dă puțină atenție, dar fenomenele marginale se lipesc literalmente pe existența noastră cotidiană : „*Jacqueline și Onassis* s-au separat... Noua sinucidere ratată a Sheilei...” ritmează titlurile din *France-Dimanche*.

Echivocul

Mai e posibil oare să ignorăm multă vreme rolul publicității, al mării prese, al fotografiei, al cinematografului, radioului, televiziunii, al distracțiilor și voiajelor ?... Pe de o parte se continuă să se creadă într-o cultură fondată pe o scară a valorilor instituționalizate de tradiție și societate : deosebire de clasă, de avere, de situație, de credințe, profesie, mod de trai etc. ; iar pe de alta, epoca noastră ne supune pe toți — și trebuie să insistăm asupra acestui lucru — condițiilor și comportamentelor de masă cărora nimeni nu le

scapă : pînă și cei mai aristocrați citesc jurnalele, cumpără magazine, se delectează (fără a o mărturisi însă) cu aceiași comici, intră în supermagazine și ascultă aceleași programe de radio sau televiziune... Distincția între „adevărata” cultură și restul, care n-ar avea nume, nu mai poate fi admisă. Nu este vorba de a conchide, cum se face de obicei printr-o reacție pe cît de facilă pe atît de retrogradă, că Asterix îl înlocuiește pe Ulysse sau că marijuana și LSD-ul constituie împreună cu gadget-urile, înțelepciunea modernă... Chestiunea care se pune e următoarea : o anumită idee despre cultură nu-i oare pe cale de a fi înglobată într-o cultură care de fapt rezultă mai puțin dintr-o schimbare de concepție cît din adoptarea progresivă și generalizată a comportamentelor de masă ?

E faptul de care artiștii pop au luat act, deschizînd larg ochii asupra lumii cotidiene. *)

Degajate de încărcătura lor simbolică, drapelele lui Jasper Johns apar așa cum sînt, obiecte de uz cotidian, precum cutiile de bere pe care artistul le toarnă în bronz și pe care le pictează cu sirguință.

La Jim Dine, cravate, papuci, vestoane, cămăși, butoane trec fără modificări dintr-un magazin de veșminte, pe pînză. Care este însă cel mai adevărat, articolul din comerț sau cel pe care pînza îl expune între cumpărare și vînzare ? Adevărul se situează de acum înainte altfel decît în reprezentare ; ceea ce-nșală ochiul scapă dialectic de vocația tradițională. Deturnînd fotografia de la rolul său de martor, Richard Hamilton îi dă glas, am putea spune, pînă în momentul în care mărturisește sărăcia derizorie dar și misterul granular al hîrtiei sale. Peter Philips a convertit anunțurile publicitare într-o nouă heraldică, în care tigrul și carburatorul, leul și pistonul au devenit embleme.

*) În 1969, Muzeul din Torino a consacrat o vastă retrospectivă pop-artului care, născut cam prin 1958 și în Statele Unite și în Anglia, s-a propagat într-un deceniu pe-ntreg globul, devenind aproape artă clasică...

Cît despre George Segal, el urmărește întruna în mulajele sale palide imaginea vieții ectoplasmice a marilor orașe. „Arta nu mai este artă !” Ca și cum arta ar fi constat în conformarea cu tradiția sau cu ideea dinainte concepută despre ea !

Și admirația noastră pentru maeștrii olandezi, tabagiile unui Van Ostade, ale unui Jan Steen, scenele de gen ale unui Teniers, cele ale unui Cornelis Anthonisz, portretele de familie sau de corporație ale unui Frans Hals al căror realism determină unanimitatea amatorilor și a erudiților ? Ustensile pictate cu minuție, trupuri deformate de chef în care muza fiziologică domnește fără fard. Pop-art avant la lettre ? Maeștrii olandezi au spulberat ecranul plastic în care secolele precedente își aranjau cu deferență personajele din Istoria Sfîntă. Pe suporturile ridicate în dezordine, ei aruncă la-ntîmplare „eroii” blînzi și derizorii ai vieții cotidiene, burghezi cu obraji roșii și atît de mîndri de locuințele lor bogate ! A bea, a minca, a ride, a glumi, „comportamentele colective”, exaltă apetitul unei burghezii care, stăpînă pe bunurile sale, își afirmă drepturile la existența de aici și la toate plăcerile ei.

Și cînd un Claes Oldenburg își modelează merindele în materie plastică, ne mai mirăm de incongruitate ? Dar de unde ne facem oare cumpărăturile ? Din supermagazinele unde se-ngheșuie cu miile cutiile de conserve, cu sutele, în frigider, puîi, păstrăvii, legumele și fructele, la fel de dure ca piatra sau metalul. Produse congelate sau supercongelate : calificativele se dau în funcție de procedeul de conservare. Și atunci ce mai rămîne din comportamentul nostru de odinioară : fuga după găină, tăierea, jumulirea, curățarea... Pescușii păstrăvilor în apă limpede, prinderea în undiță, lovitură cu piatra ?... Alergatul prin pădure pentru a culege zmeura sau, mai sigur, de a o strînge pe cea cultivată în grădină... Ce o să se mai întîmple cînd nu va mai rămîne nimic din contactul cu puiul, cu peștele sau cu fructul, și cînd produsul despachetat și dezghețat nu va mai trebui decît să fie mincat ? Putem însă oare consi-

dera ca nule toate faptele, gesturile, senzațiile și sentimentele de care sîntem frustrați ? Sîntem oare cu totul anulați de stupearea pe care ne-o fac s-o simțim produsele congelate sau supercongelate ? Și nu cumva obiectele sintetice ale lui Oldenburg au ceva din această stupeare ? Dar poate că tocmai pentru a ne face să ne dăm seama și pentru a ne adapta, artistul creează aceste artificii care devin apoi naturale. Stupearea se transformă în fascinație, cum zice însuși Oldenburg despre străzile din New York : „Se părea că au o existență proprie în care descopeream o întreagă lume de obiecte pe care nu le cunoscusem niciodată pînă atunci. Pachete obișnuite deveneau sculpturi în ochii mei, iar resturile străzii niște neașteptate compoziții elaborate”.⁸⁾ Fabricarea în serie nu mai miră pe nimeni. Dar chipul omenesc ? Fiecare își are chipul său și nici unul nu-i identic cu celălalt, ne-o spune atît convingerea intimă cît și pașaportul sau buletinul de identitate. Iată însă că acest bun atît de prețios este multiplicat de fotografie, presă, cinema, televiziune. Trăsăturile noastre încetează să mai definească o faptură unică. Marilyn Monroe își continuă cariera și după moarte. Iconofilia ajunge la obsesie, la iconomanie.

Surisul președintelui Nixon, al lui Pompidou, al cancelarului Willy Brandt... Cutezător dar lucid, Andy Warhol aliniază surisuri de vedete și de președinți, cum se aliniază cutiile de Supă Campbell. Spre deosebire de copii, referința la original subzistă, dar repetiția mecanică provoacă un feedback pozitiv : imaginile literalmente o iau „razna” ; filmul se desfășoară fără început sau sfîrșit ; juxtapunerea se desfășoară paroxistic. Acumularea devine exasperantă în fața deschiderii devorante.

Artiștii pop' nu se mulțumesc să se refere numai la epoca noastră. Intervenția lor este și mai activă și mai profundă. Ei ne pun sub ochi mitologia pe care o secretăm : Jacqueline Kennedy alături de sticla de Coca-Cola, detergentul OMÖ (cu enzime), în compania generalului de Gaulle, a președintelui Nixon și a cosmonauților al căror cult „de zei lari” se practică aproape în toate

căminele prin intermediul *mass-mediei*. Dar, pe lângă faptul că ne reflectă societatea, artiștii pop nu sînt numai simpli agenți ai procesului în curs. Formele pe care ei ni le propun, unele derizorii, unele sortite să denunțe derizoriul, ne fac să presimțim că, sub optimismul de comandă al unei societăți care se vrea, își spune, și se crede în expansiune permanentă, se produc falii, se manifestă neliniștea și tulburarea. Și artiștii influențează și ei prin activitatea și operele lor, prin alegerile și opțiunile lor asupra lumii care se construiește. Acționînd asupra noastră și în noi, ei construiesc *mediul cultural înconjurător* care nu este contrar ideii care există despre cultură; o prelungire a tradiției și care, cu atît mai mult nu este, cum indică cuvîntul *mediul înconjurător* în sensul său îngust, un cadru, un mijloc, un decor, ci locul permanent de schimbări, de acțiuni și de reacțiuni în lanț, de inițiative, de intervenții, de emisii și recepții. Oricît de confuz însă ar fi, în el se elaborează prin toate divergențele, nepotrivirile și prin risipa inevitabilă o *atitudine directoare* începînd cu care societatea ia formă și figură.

Alte cîteva demersuri

Intenția acestei cărți nu trebuie să cedeze nici tentației bilanțului, nici celei a studiului. Se va înțelege lesne că eu mă limitez la alte cîteva demersuri. Astfel, arta cinetică⁹⁾ care, după Bauhaus, Moholy-Nagy și Vasarely pune în evidență efectele optice, fie pictîndu-le, fie sculptîndu-le, fie producînd și noi artificii mișcătoare de lumină și de forme care evocă, cu ajutorul motoarelor, al iluminării, al magnetilor, fulgurațiile vieții noastre citadine, cercul halucinant al caroseriilor-asteroide în dosul panșelor de lumină pe care le propulsează farurile-comete, cursă stelară în sunetul mașinilor. *Spectacol*, adică un ansamblu de lucruri care ni se oferă privirii, dar simultan și *acțiune*, căci noi sîntem și ochi, volan, viteză, roți și frîne, și circulația și vehiculul pe care-l conducem, și

scurgerea neîntreruptă, și breșa spre care ne îndreptăm.

Dar iată că *arta săracă* aduce în discuție pînă și noțiunea de operă și cea de artă. Cum să le acordăm credit acestor obiecte de rebut — bucăți de lemn, sfori, pînză destrămată, grămezi de cenușă? Transgresiune, contestație, deriziune? Toate trei, desigur, după cum toate trei se întîlnesc și în arta zisă *conceptuală*. O fotografie în negru sau în culoare pe care o expunem încadrată sau fără cadru, mai are oare sens? David Lamelas o examinează și o prezintă în afara oricărei funcții în existența sa „pură”: locul, ora, fără nici o altă conotație. Mesajul fotografic își dezavuează codurile funcționale; iată-ne șocați de caracterul său „nativ”, „sălbatec”. Cu arta conceptuală se amorsează o fenomenologie a *mass-mediei* de care abia luăm cunoștință, atașați cum sîntem doar de conștințurile lor.

Din partea sa, *happening*-ul renunță la o operă pentru a-i substitui acțiunea colectivă. Fără a forța analogiile, ne-am putea întreba dacă un număr din comportamentele noastre de masă nu sînt în felul lor *happening-uri*: imbarcarea pasagerilor în aeroporturi, cu ritualul său de funcționari în uniformă, de fete surizătoare, de tablouri de afișaj tot atît de mari ca un altar, cu mulțimea *in-fidelilor* care sosesc, care pleacă, care trec și care nu se opresc niciodată; plecările în week-end pe autostrăzi, revenirile cu înghesuiala lor, cu dispozitivul lor „Primevère”, cu emisiunile lor de radio și televiziune, cu elicopterele lor... Mii de astfel de fețe ale *evenimentului* în viața modernă. Noțiunea de condiție umană, ideea de permanență fundament al umanismului, cedează noțiunii de masă, situațiilor și mișcărilor colective de care artiștii ne ajută să luăm cunoștință.

Arta experimentală și situația de masă

Pînă mai recent creația artistică era foarte legată de tradiție, de modelele și comportamentele care

se transmiteau de la o generație la alta. În mod cert, tradiția n-a fost niciodată imuabilă; ea a evoluat întotdeauna. Dar însuși termenul de evoluție nu este neutru: el lasă să se înțeleagă, pe de o parte, că schimbările se operează în mod gradat fără continuitate, iar pe de alta, că ele se produc într-o direcție relativ stabilă. Până la mijlocul secolului se putea presupune și se presupunea (sînt numeroși cei ce mai presupun încă și acum), că arta își urmează drumul său...

Or, este vorba de o mutație, nu numai de o schimbare de conținut. Modurile discursului se transformă, arta abstractă se detașează după secole de figurație, de suportul aparențelor. Bazele se dislocă: ucenicia, meșteșugul, grija de materiale și tehnici, respectul față de meșter. Chemarea artistului pictor ne face să surîdem; școlile de arte frumoase par niște instituții perimate; prețurile oficiale se devalorizează (se ignoră, se suprimă). Artiștii, pentru a continua să întrebuițăm acest termen, în lipsa altuia care nu există încă, sînt pe cale de a pune în discuție raporturile lor cu societatea. Ei nu mai vor pur și simplu să-și mulțumească clientela, oricît de exigentă, și chiar dacă continuă să vîndă, înțeleg să iasă dintr-un sistem exclusiv estetic-economic sau economico-estetic.

Publicul astfel nu se mai reduce la o elită de amatori iluminați, nici chiar de aspiranți la singura cultură de elită. Public variat, divers, public multiplu, dacă ar fi să-i spunem astfel. Cei care îl compun așteaptă ca artiștii să le explice, să-i facă să participe nu numai la opere, ci și la formele de comunicare legate de viața socială, la activitatea tehnicienilor, la meditația savanților, la ansamblul *actualității*. Artă experimentală, sub acest termen general se pot înșirui demersurile „artei pe cale de a se face“, demersuri care se pot reduce schematic la două: primul constînd în refuzul valorilor, miturilor, obișnuințelor mentale, al imaginilor, forțelor, și suporturilor sistemului cultural stabilit (ceea ce ilustrează bine termenul de

contestare și mult mai mult evenimentele adesea diverse și confuze, care au fost și care continuă să fie trăite sub această vocabulă); cea de-a doua se caracterizează prin voința de a introduce noi activități, noi forme și noi raporturi. Proiecte, declarații, profesiuni de credință, strigăte, sarcasme, provocări în toate operele (dacă cuvîntul poate să fie menținut), în toate tentativele, în toate propozițiile răsună strigătul lui Rimbaud: „să schimbăm viața“, însoțit de: „poezia nu va mai ritma acțiunea; ea i-o va lua înainte“ și afirmația lui Marx: „filosofii nu fac decît să interpreteze lumea în diferite chipuri: trebuie acum s-o transformăm“.

Artă tradițională și artă experimentală să fie oare condamnată la ruptură? Chiar dacă artiștii se agață de ideologii și de structuri, se pare că „experiențele“ lor, oricît de neobișnuite ar fi, oricît de revoluționare s-ar voi, sînt și rămîn *încercări de comunicare*.

Puneri în discuție

Pictura, sculptura, arhitectura scapă definițiilor. Căutarea unei esențe apare din ce în ce mai puțin utilă. Ierarhia genurilor este abandonată de multă vreme. Noțiunile de subiect, de figurație, de meșteșug, de tehnică și chiar cele de geniu, de talent, de factură personală sînt pe cale de a suferi aceeași soartă; ele încetează, în orice caz, să mai apară ca elemente constitutive.

Procesul cunoașterii suferă o schimbare analoagă. Noi moduri de investigare, apar noi moduri de cercetare, sociologia artei, psihanaliză, structuralism... Estetica își abandonează caracterul normativ pentru a face loc cercetării și experienței științifice.

Valoarea însăși este discutată. Părăsind absolutul ea se vrea problematică. Apar întrebări despre existența operei, despre existența artei... Și chiar asupra lipsei de subiect pentru a descoperi, de

exemplu, că admirațiile noastre cele mai ferme sînt poate mai puțin o problemă de frumusețe, cît de deprindere. De unde încă iritanta chestiune : „după ce criterii judecați ?“. Și nu și mai puținul răspuns iritant : „nu există criteriu...“. Pseudo-dialog : întrebarea și răspunsul refuză să se lege unul cu celălalt. E imposibil astfel să se alinieze criterii pentru a se judeca frumosul și urîtul, arta și non-arta. Judecățile nu se mai fac pe opere constituite sau care sînt constituite tradițional, adică, cele ce corespund unui sistem estetic și critic stabilit ; ele se exersează din ce în ce mai mult asupra artei „pe cale de a se face“ (sîntem forțați să utilizăm ghilimelele). Astfel, se profilează la toate nivelele, în toate dimensiunile un al treilea termen care este *dimensiunea posibilului*. După cum nici filmul nu mai este o suită de instantanee, acțiunea nu mai este nici ea o suită de gesturi ; mișcarea își are calitatea proprie. Judecata nu mai poate să se mărginească la compararea termenilor antitetici în fața tribunalului său. Pe scurt, rămînînd în suspens, trebuie să adopte o atitudine nouă. *Deschiderea este caracteristica judecății care devine, la rîndul său, experimentală*. Ea ia toate formele posibile de la recepția operelor puse în discuție, pînă la integrarea comportamentelor noastre cele mai banale, ca deschiderea ziarului, a radioului sau a televizorului... *A deschide înseamnă a multiplica căile de comunicare*.

În loc de a se menține la criteriile și judecățile stabilite, *atitudinea deschisă instituie un demers exploratoriu* ; în loc de a se menține la fapte, la date, la domenii stabilite, ea acordă atenție la tot ceea ce este *pe cale de urgență*, în jurul faptelor, înaintea datelor, la limitele domeniilor recunoscute. Conduită ezitantă, tatonantă, nu chiar atît de diferită de cea a îndepărtărilor noștri strămoși, care părăsind refugiul pădurii pentru a se aventura deschis în cîmpie, încercînd fiecare tufiş (chiar înainte de a-l putea desena), observau soarele și umbrele (fără a stabili legătură între ele)...

După o lungă perioadă de cunoaștere cumulativă, iată-ne din nou prin schimbarea accelerată a tehnologiei și a *mass-mediei* în *situație de explorare*. Ce-ar mai însemna un explorator care ar pretinde de la început că știe ceea ce va descoperi ? Ce-ar valora un pilot de încercare, care ar pretinde că-și conduce bolidul cu reflexele unui șofer de duminică ? Cunoașterea dinamizată care este a noastră pretinde o judecată capabilă să răspundă în același timp la înjuncțiunile prezentului cît și la cele pe care viitorul începe deja să le actualizeze. În felul său, artistul este acest pilot de încercare, care deschide drumul viitorului.

„Istoria culturii omenеști nu cunoaște alte exemple de adaptare conștientă a diverselor elemente ale vieții private și sociale la noile prelungiri, decît tentativele limitate și tangențiale ale artiștilor. Artistul captează mesajul sfidării culturale și tehnologice cu mai multe decenii înainte ca șocul său transformator să se facă simțit. El construiește atunci machete sau un fel de corăbii ale lui Noe, pentru a înfrunta schimbarea care se anunță“. ¹⁰⁾ E ceea ce Francastel dovedea dinainte : „...primele palate florentine au fost construite numai spre sfîrșitul secolului, după ce trei sferturi din picturi fuseseră executate. (...) Arhitectura Renasterii a fost pictată înainte chiar de a fi construită.“ ¹¹⁾ De unde el conclusea cu pătrunderea sa obișnuită : „tehnica singură este nepulincioasă să explice apariția unui nou stil, pentru că un nou stil plastic implică o nouă atitudine a omului față de lume“. ^{*) 12)} De asemenea, este uluitor să-l auzi pe economistul Galbraith recomandînd omului de afaceri american să colaboreze cu artistul. Percepția vizuală e, de asemenea, și ea necesară fabricantului modern de bunuri de consum, după cum îi este necesar și creierul inginerului. ¹³⁾ Ne-am putea alarma de astfel de declarații văzînd într-însule o manevră a

*) Eu fac această subliniere.

capitalismului pentru a-i „recupera” pe artiști. Chiar dacă pericolul există, ar fi nedrept să neglijăm semnificația comună a acestor declarații : că artistul este un *iluminator al vieții sociale*.*) Ceea ce confirmă savanții, care văd descoperirea științifică după imaginea operei de artă.¹⁰⁾ Contrar unei prejudecăți, care a făcut vilvă, „creația artistică” și „creația științifică” pun amândouă în discuție „inventivitatea” sau „creativitatea” prin care trebuie să se înțeleagă puterea noastră de reînnoire, fie că este vorba de obiecte, de forme, de idei, de teorii. Demersurile lor se fondează pe o profundă analogie. Cunoașterea întreagă se modifică în favoarea unei tehnologii accelerate.

Spre un nou echilibru

Atita vreme cît situația era relativ stabilă, atita vreme cît modificările se produceau în domenii relativ închise și la intervale suficient de lungi, formele, expresiile, ideile noi puteau fi asimilate treptat. Chiar dacă erau adeseori bruscate, sistemele de reglare reușeau aproape întotdeauna să prevină șocurile, să le amortizeze, să mențină echilibrul.

În fața „lucrului fărîmitat” sociologii se alarmează : lucrătorul modern se definește din ce în ce mai puțin prin cunoașterea materialului, prin

*) Ceea ce a înțeles foarte bine, printre alții, o casă ca Philip Morris International : „...e important că industria să-și pună mijloacele sale în serviciul colaborării, pentru ca publicul să înțeleagă mai bine elementele de bază ale artei moderne”, scrie George Weissmann, Președinte P.M.I. în prefața expoziției *The new image, 11 Pop Artists*, care a circulat în mai multe țări din Europa. „E datorită noastră, credem noi, nu numai să prezentăm societății noastre opere tradiționale și consacrate, ci și să-i arătăm posibilități noi și experimentale, atât în industrie cît și în artă”. Pe de altă parte, Fundația Peter Stuyvesant face să circule în permanență noile-i achiziții. Și mai există și alte exemple.

abilitate, prin îndemînare, prin tot ceea ce făcea odinioară iscusința de artizan, constată George Friedmann¹⁵⁾ : el se definește din ce în ce mai mult prin capacitatea sa de a răspunde indicațiilor unei lămpi, ale unui ecran, ac, tablou de bord : fără contact cu lucrurile, privat de o mînă devenită aproape inutilă, lucrătorul face abstracție de corpul său pentru a deveni un controlor^{*)}. La fel și gîndirea noastră, multă vreme fidelă schemelor moștenite de la Aristot și de la logica clasică, ele însele tributare ale structurii limbii grecești, tind să se regleze astăzi după tehnica mass-mediei : „Cum ne cunoaștem? se întreabă Marcuse, pentru că noi privim televiziunea, ascultăm radioul, citim jurnalele și magazinele pentru că vorbim cu oamenii. În aceste condiții fraza vorbită este o expresie a individului care o vorbește și a celor care-l fac să vorbească astfel și din toată tensiunea și contradicția care se pot strecura în raporturile lor... Astfel, ceea ce ei exprimă nu este numai expresia *lor însăși*, a propriei lor cunoașteri, a sentimentelor și aspirațiilor lor, ci și altceva... Cînd noi ne descriem dragostele și urile trebuie să utilizăm termenii anunțurilor publicitare ale filmelor, a politicienilor, a best-sellers-urilor. Trebuie să utilizăm aceeași termeni pentru a ne descrie automobilele, etc.”¹⁶⁾

Sistemul nostru metaforic este în plină criză : „a lăsa frîu liber”, cade în desuetudine ca cea mai mare parte a imaginilor împrumutate din echitație. Azi se „demarează” pe cît e posibil „pe muchia roților”. O campanie se „declanșează” ; muncitorii „debraiază” ; președintele „dă liber”, figurile, mo-

*) Manopera cu care se glorifica Michelet în *Le Peuple* acum un secol : „Această carte am făcut-o eu însumi cu viața și inima mea... Pentru a cunoaște viața poporului, munca, suferințele sale îmi ajungea să consult amintirile. Căci eu, nu prietenul meu, am muncit cu mîinile mele. Adevăratul nume al omului modern, cel de *muncitor*, îl merit în mai multe sensuri. Înainte de a face cărți, le-am compus materialmente : eu am asamblat litere înainte de a asambla idei...”

durile de a gândi și comunica se formează simbolic în raporturile stabilite cu noile tehnici. Elaborarea științei și transmiterea culturii se fac prin circuite care le asigură coeziunea. Dar iată că, pentru prima dată, sistemele de reglare se găsesc „depășite“, „șocate“, de unde și „defazajele“, „penele“, „blocajele“ și „accidentele“. Echilibrul este, fără îndoială, amenințat, rupt de schimbări care tulbură procesele de asimilare tradiționale, tehnicile corpului, tehnicile artizanale, credințele, obiceiurile, pină și limba care, în pofida supleței sale, nu mai reușește să urmărească „metaforizarea“ permanentă și accelerată, în voia căreia se lasă dusă și ne lasă tehnologia. Pentru acest lucru, mass-media — și aceasta o s-o vedem într-un capitol ulterior — caută să remedieze lentoarea mijloacelor tradiționale — cam în felul în care avionul caută să depășească automobilul... Dar, pe de altă parte, *mass-media* contribuie, la rîndul ei, să accelereze și mai mult schimbarea. Și iată că atunci, nu mai poate fi vorba numai de *mass-media*. *Atitudinea noastră trebuie să se schimbe*. „Pentru a ne elibera imaginația de trecut trebuie, cred eu, să contăm pe dezvoltarea unui nou gen de comunicare cu cei care sînt cei mai profund vizați de viitor — tinerii născuți în această nouă lume. Acest nou tip de comunicare depinde de participarea directă a celor care pînă-n prezent n-au avut acces la putere și pe care oamenii la putere nu pot să și-i reprezinte în veritabila lor natură. Altă dată, în culturile configurative^{*)}, cei mari erau treptat despărțiți de această lume, ceea ce îi împiedica să limiteze viitorul copiilor

*) „Cele trei tipuri de cultură pe care mi-am propus să le disting — *post-figurativă* în care copiii sînt instruiți mai înainte de orice de către părinții lor; *configurativă*, în care copiii, ca și adulții, învață de la părinții lor; și *prefigurativă*, în care adulții iau lecții de la copiii lor — aceste trei culturi reflectă epoca noastră“. Margaret Mead, *Le Fossé des générations*, Paris, Denoël-Gonthier, 1971, col. Médiations, p. 144.

lor. Astăzi, după mine, dezvoltarea culturilor prefigurative va depinde de existența unui dialog continuu, în care tinerii, liberi să acționeze după propria lor inițiativă, îi vor putea conduce pe cei mai în vîrstă pe drumul necunoscutului. Atunci vechea generație va avea acces la o nouă cunoaștere experimentală fără de care nici un plan demn de interes nu poate fi elaborat. Nu vom putea clădi un viitor viabil decît cu participarea directă a tinerilor care preced acest mod de a cunoaște“.

La această transformare reglementatoare ne invită nu „arta făcută“ (sau cultura făcută), ci arta pe cale de a se face, cultura care se creează, adică ansamblul demersurilor care vizează nu numai simpla adaptare, ci și pregătirea pe cît de lucid posibilă a viitorului din care decidem să ne facem prezentul.

CAPITOLUL 4

De la cultura fixă la cultura mobilă

Poate că nu s-a văzut încă destul de bine importanța factorului cultural nou care a devenit pentru noi „voiajul de masă“. S-a făcut abstracție de importanța acestuia : plecări în vacanță din ce în ce mai numeroase, înmulțirea liniilor aeriene, mărirea capacității de transport (după Jumbo, Concorde, Airbus etc.). *Atâtea subiecte de actualitate.* Atenție însă la expresie ! Pe de o parte, ni se mobilizează atenția de fiecare dată când se produce un fapt nou, o nouă performanță. Articolele se extind în mod generos asupra aspectelor pito-rești : „zeci de mii de nasuri ridicate spre cer, zeci de mii de ore de muncă pierdute, mii de mașini blocate pe Champ-Élysées și străzile adiacente, iată efectul evenimentului unei dimineți la Paris : zborul pe deasupra capitalei a avionului *Concorde 001*, care, venind de la Toulouse, ajungea la Bourget, unde era să fie steaua salonului de aeronautică și spațiu“ ; pe de altă parte, odată petrecute faptele *actualității*, avem tendința, dacă nu să le uităm, cel puțin să le „restituim“ tehnicienilor, inginerilor, societăților financiare, autorităților etc. Atitudinea noastră față de desfășurarea tehnologiei prezintă următorul paradox : în favoarea și sub semnul actualității evenimentul irumpe în cîmpul informației provocînd o atenție încordată și generală care e confiscată îndată după o nouă „actualitate“ ; sub aceste „focalizări intermitente“ se constituie situații care, chiar cînd cre-

dem că le „dirijăm“ spre cei de specialitate ne schimbă încetul cu încetul ansamblul condițiilor noastre. Era ceea ce aș fi vrut să precizez în acest capitol, „a propos de voiaj“, fenomen familiar (cu toții luăm mașina, trenul, avionul), fenomen insolit (cu anunțul periodic a noilor performanțe : Boeing 747, avioane supersonice...), pe care începem doar să-l simțim, încă foarte confuz, că ne afectează întreaga cultură.

Ruth Benedict definește antropologia ca fiind „studiul fapturilor vii considerate ca creaturi ale societății. Ea își fixează atenția pe aceste categorii fizice și tehnico-industriale, pe convențiile și valorile care disting o comunitate de toate celelalte, aparținînd unei tradiții.“¹⁾

Începînd cu acest enunț merită să facem trei observații, chiar dacă ele par că se impun de la sine :

1. O cultură se înscrie într-un *cadru geografic* tot așa cum se dezvoltă într-un *cadru temporal*. Civilizația egipteană, cultura indienilor Pueblos — din punctul nostru de vedere, nu e nevoie să distingem cei doi termeni — se manifestă după un *hic et nunc*, care condiționează toate activitățile omenești. Nu este vorba de o separare riguroasă ; numeroase schimburi sînt posibile și se fac atît în spațiu cît și în timp ; cu toate acestea integritatea unei culturi subzistă atîta timp cît membrii unei societăți sau ai unui grup continuă să mărturisească comportamentele pe care le practică și să le transmită ca fiind ale lor.

2. Chiar dacă comportamentele unei culturi sînt foarte deosebite, ele vădese prin varietatea lor, prin modul lor disparat, o anumită *unitate* care se traduce prin felul în care membrii grupului răspund la situațiile în care sînt puși, în care se pun sau pe care și le creează. Credințe, idei, cunoașteri, sentimente, activități, lucrări, instituții prezintă toate în conduita lor o anumită *regularitate* pe care o ilustrează și obiceiul și habitudinea și tradiția. Prin aceasta trebuie să înțelegem în sensul larg al cuvîntului nu numai forța conserva-

toare, ci și pe cea utilizată de membrii grupului, pentru a aborda viitorul.

3. Fiecare cultură se *distinge de altele* prin ceea ce are deosebit în alegeri, opțiuni, valori, credințe, cunoașteri, moduri în fond de a-și da seama de realitate. Or, chiar dacă culturile constituie „unități distincte” e remarcabil, după cum ne învață etnologia, că ele constituie fiecare în diversitatea lor un sistem complet. Fiecare cultură constă deci într-un ansamblu de comportamente transmisibile al căror caracter sistematic exprimă coerența care îi este proprie. Excluzînd punctul de vedere filosofic am putea spune că această coerență se manifestă *statistic* prin faptul că atunci cînd un englez și un francez se întîlnesc, e foarte probabil că salutîndu-se își zic, unul „How do you do?”, altul „Bonjour, Monsieur” — strîngîndu-și mîna, deși englezul este mai rezervat în acest gest.

Comunicare și coduri

Pattern-urile culturale, care sînt configurațiile după care se conduce societatea, nu există decît în și prin comunicare. Semnele se constituie în coduri prin care se stabilește comunicarea și ajustează comportamentele. Codul permite celor ce-l folosesc să se asigure că au de-a face cu un *mesaj comun* cu o configurație care, în contextul cultural propune, implică sau nu o reacție sau alta. Acestea fiind spuse, ne putem imagina cît de diverse și de numeroase pot fi codurile, unele foarte elaborate (codurile matematice sau diplomatice), altele foarte fruste (felul de a face coada la oprirea autobuzului sau la intrarea în cinema); unele abia conștiente, altele presupunînd o lungă ucenicie; unele învățate și reînvățate din copilărie („ține-te drept”, „mănîncă cum trebuie”, „nu pune coatele pe masă...”); altele, mai recente, legate de un fel particular de a fi, ca de exemplu, codul rutier. Unii instituie o comunicare pentru întregul grup, ca de pildă, limba; alții mizează în mod subtil

pe intonare, mimică, gesturi, pauze pentru a stabili legături oculte sau secrete; se recunosc astfel în interiorul grupului clanurile, clasele, castele, toate micro-mediile, de la elită la gang, și despre care ne putem da seama și din afectarea mondenilor și din argoul pușlamalelor; fără să exceptăm limba păsărească a îndrăgostiților care e un fel de a codifica comunicarea, pentru folosința exclusivă a cuplului!

Codurile au comun faptul că sînt artificii culturale, instrumente care, potrivit simbolurilor, permit celor ce le folosesc să se recunoască; aceștia înțeleg și semnele de o natură foarte diferită și regulile nu mai puțin diverse care le asigură funcționarea; ei sînt instrumente destinate să elaboreze comportamente pentru a menține coerența socială.

Codul cel mai familiar e fără îndoială limba. Fixînd prin mijlocul reprezentărilor articulate, atît prin sunet, cît și prin simbol, posibilitatea de a schimba semnificațiile, ea permite membrilor grupului să schimbe informațiile de care au nevoie pentru a-și ajusta conduitele. Ca și limba, cultura este și ea un sistem reglat de interacțiuni și un echilibru mobil între presiunile antagoniste ale conversației și inovației. Comparația permite să se degajeze un fenomen care le este comun amîndurora și care este greu de remarcat întotdeauna: atît în interiorul limbii cît și în cel al culturii interacțiunea elementelor prezintă un anumit *joc*.

Forța coerentă a codului nu poate merge pînă la constrîngere absolută — caz în care și-ar pierde valoarea de cod — dar nici pînă la libertatea absolută — cînd n-ar mai fi nici o regulă. Codul implică deci el însuși un anumit *joc*. Emițătorul și receptorul sînt *reglați* unul după celălalt și nu determinați unul de celălalt. Aceasta este condiția comunicării lingvistice și/sau culturale: totul este ținut în interiorul ei și menținut de reguli a căror folosință consacră practica și eficacitatea. Cultură și limbă constituie deci *structuri riguroase și vulnerabile*. Atîta vreme cît intervalele sînt conținute în interiorul anumitor limite coerența sub-

zistă și structura se adaptează ; dincolo de aceasta, există pericolul rupturii sau chiar ruptura însăși. E motivul pentru care o cultură se desfășoară în interiorul *situațiilor* care, oricât de diverse ar fi, au nu mai puțin suficientă similitudine pentru ca membrii grupului să le socotească drept ale lor și să le aplice *pattern*-urile în opoziție cu situațiile și cu *pattern*-urile altor grupuri. *O anumită stabilitate a celor ce le folosesc este deci dobândită, după cum este dobândită o anumită stabilitate a condițiilor socotite comune.* Totul pare a merge de la sine, numai că evidențele sînt puse sub semnul întrebării de epoca noastră prin fenomenul nou care este *voiajul*.

Explorări, voiaje de masă

Dacă ar fi să-i credem pe antropologi, atunci pe strămoșii noștri ar trebui să-i căutăm printre nomazi. „Nomazii“, în treacăt fie spus, nu au sens decît prin opoziție cu „sedentarii“, ceea ce arată că așa-zisele noastre feluri de judecată „spontană“ sau „naturală“ privilegiază de fapt atitudinea legată de domiciliul fix, de locuință, de casă. Putem considera că organizațiile noastre sociale și instituțiile s-au constituit începînd cu *grupul stabilit*, iar de la *sedentarizare* ne provin conceptele, în mare parte gîndirea. Cel puțin în secolele de pînă acum...

Fără a ne prelungi considerațiile, am putea spune că *voiajurile* au fost multă vreme relativ foarte puțin numeroase (excepție făcînd expedițiile de război) ; și au fost mai ales fapta indivizilor întreprinzători, exploratori mai degrabă decît călători, aventurieri, negustori și misionari ca Messire Nicolo și Maffeo Polo, venețieni, respectiv tatăl și unchiul lui Marco Polo. Or, cum remarcă Jean-Paul Roux, povestirile lăsate de călători sînt relativ sărace, narațiuni mediocre, puțin iscoditoare ; în schimb, realul și miraculosul se amestecă în ele fără-ncetare : „Toți privesc

și disprețuiesc aceleași lucruri... Universul a rămas pentru ei ceea ce era : iremediabil divizat în două. De o parte, ei și semenii lor ; dincolo, toți ceilalți...“. Călătorul ia cu el structura-i de creștin medieval. La aceasta raportează totul : „În 670, notează Jean-Paul Roux, episcopul franc Arculf vedea la Ierusalim un stîlp care nu proiecta umbră : ar fi putut să deducă că era amiază. Dar de unde. El a găsit în aceasta confirmarea a ceea ce știa dinainte : o probă că orașul sfînt se afla în centrul lumii.“²⁾

Istoria naturală a lui Plinius, carte celebră cum era socotită, ne arată că totul era astfel de multă vreme, dacă nu dintotdeauna. Fie că e vorba de astronomie, de dimensiunile lumii noastre, de geografie, notează Le Noble³⁾, cultura romană reușise să stabilească un sistem de cunoaștere alît de bine închis în sine, încît oamenii l-au luat ca tare timp de secole, fără a-și da seama că observația putea să desmîntă multe dintre „faptele sale specifice, și că și ea însăși ar fi putut avea un sens... Astfel, valoarea calitativă a astrelor, credința în finalitatea totală a naturii, *maleabilitatea percepției*, care permite științificului și absurdului să se amestece, acțiunea și reflecțiunea operînd prin contact, prin similitudine de forme, prin explicații afective, etc., șocul emotiv înlocuind cauza — un întreg conținut empiric și mitic, un întreg sistem programat de relații s-a păstrat autoritar timp de aproape un mileniu și jumătate ! Ceea ce verifică afirmația lui Foucault : într-o cultură și la un moment dat, nu există decît un *episteme* care definește condițiile posibile ale științei.“⁴⁾

Pînă mai recent, chiar și călătorul care se instala în străinătate, ca de pildă colonizatul, transporta cu el întregul său echipament cultural și nu se îndoia că era firesc așa. Această situație este disprețuită de *voiajul de masă*, căruia i se acordă cu alît mai puțină importanță, cu cît ne dăm mai puțin seama de el...

Nimic mai ciudat totuși, decît anumite prospecte ale companiilor aeriene : „*voiaje, ținte prin-*

cipale...". Și urmează nu harta lumii, cum ne-am aștepta, ci, în *ordinea alfabetică* lista principalelor destinații: Amsterdam, Atena, Berlin, Bruxelles, Cairo, Copenhaga, Frankfurt, Geneva, Hamburg, Istanbul, Ierusalim, Kyoto, Leningrad, Lisabona, Londra, Madrid, Montreal, Moscova, New York, Paris, Praga, Rio de Janeiro, Roma, Stockholm, Varșovia, Viena, Washington". Un sistem de clasare mult mai ușor de manevrat. Numele cele mai evocatoare, cele pe care memoria noastră le leagă de marile descoperiri sau de primele lecturi de copii sînt private de aura lor. Li se substituie o listă anostă de locuri echiprobabile, justițiabile, ca abonații de telefon. Indicațiile prețurilor sînt atît de discrete, că ne trebuie un efort ca să le distingem. Orice idee de dificultate sau de obstacol dispare: „alegere variată de voiaje cu avionul dinainte plătit..." ne propune prospectul ca un menu à la carte. Fiecăruia îi revine să decidă, după gust, delectare, dispoziție: „alegere care vă va înlesni stabilirea programului pentru vacanțele următoare conform bugetului". Factorul economic, el însuși e plin de solitudine: „...modificați după plac și dorință data...". Voiajul „nu costă"; banul devine mai degrabă un condiment care permite ca vacanțele să fie asezonate: „...acest mijloc de deplasare extrem de rapid vă permite nu numai să mergeți mai repede, ci și să vă prelunghiți șederea...". Cu prețul unei abilități, care din păcate este numai una, viteza a reușit performanța de a anula nu numai distanțele, ci de a le și converti în răgazuri suplimentare. Mutația sfidează bunul simț. Astfel, răgazul (în aceasta incluzîndu-se totul) unei săptămîni, uneori chiar a două, cu hotel, pensiune completă și sport, revine mai puțin scump decît biletul de avion dus și întors! Anomalia, care îmbogățește cluburile și charter-urile contrazice ideea noastră tradițională despre voiaj în conformitate cu care costul este în funcție de timp, distanță, servicii. Iată ceva ce nu-i mai puțin surprinzător: operele de artă cele mai prețioase, cele pe care muzeele și colecționarii le păstrau

atît de gelos, se pun și ele pe călătorit. De cînd progresele tehnice, sistemul asigurărilor și mai ales avionul au făcut posibile transporturile în condiții suportabile, se pot vedea tablouri și sculpturi trecînd frontierele și oceanele. Mai grijuliu escortată decît un șef de stat, *Gioconda* părăsește Luvrul și se duce în Statele Unite unde americanii defilează în masă, pentru a omagia pe cea care a devenit una din „vedetele" lor. Tînărul prinț, salvat de schisma din Amarna și al cărui sarcofag a fost ascuns de preoți într-un mormînt care i-a dejucat pe jefuitori timp de milenii, iată-l că azi, în toată gloria sa, acest Tutankhamon ajunge la Paris, la Petit Palais să aibă mai mult de 1 milion de vizitatori... Ce să mai zicem despre aceste fresce toscane, concepute și realizate să facă corp comun cu peretele și care zboară din capitală-n capitală? „Amsterdam e sub zăpadă, cu toate acestea, găsim într-insul pictura monumentală a sudului mediteranean... în sălile rezervate de obicei tablourilor din școlile străine se etalează cu gust și claritate o uluitoare manifestare de artă veche: picturile murale sau, cum se spune în mod generic, frescele toscane. Sosirea lor la New York a cauzat în toamna trecută un fel de stupeoare admirativă la toți acei „aficionados" și încă la mulți alții. Și aici aceeași reacție. E vorba de un tur de forță, căci, înșfîrșit, pereții decorati n-au fost încă deplasați în masă dintr-un continent într-altul."⁵⁾

Structura sedentară care era din neolitic principiul tuturor culturilor, oricît ar fi fost ele de diferite și oricît s-ar fi acomodat migrațiilor și deplasărilor, cu condiția însă ca să fi fost menținut și respectat *locul cultural* și *locul comun*, cedează progresiv locul unei *structuri mobile* în care mișcarea emițătorilor-receptorilor nu mai este socotită drept un eveniment rar și nici provizoriu, implicînd întoarcerea la punctul de plecare, ci din ce în ce mai mult ca un fenomen familiar. Chiar dacă mai subzistă domiciliile și locurile de fixare, noi toți întreprindem pornind de la ele, deplasări

acțiune se întind de la autobuz la mașină, de la mașină la tren, de la tren la avion, constituind expansiuni excentrice din ce în ce mai vaste.

De la pieton la automobilist

Cum înfruntă oare automobilul structura orașului? Cum răspunde orașul sfidării automobilului? Orașele noastre europene au fost construite, banală observație, în funcție de o viață socială, care ține cont mai ales de *locuitorii legați de un domiciliu fix și de o circulație a pietonilor*, și cel mult de călăreți sau de trăsură. Piețe, străzi, străzișoare sînt la dispoziția celor ce le folosesc și al căror vehicul este cel mai adesea propriul lor corp. În afara cazurilor excepționale, sărbători sau pelerinaje, mișcările se fac aici fără dificultate. Priviri și gesturi reglează spontan circulația; în caz de încurcătură, e suficientă vocea.

Alături de dispozitivul străzilor, care servește mai ales comunicării sociale, casa articulează prin mijlocirea culoarelor și a camerelor comunicarea familială sau, cînd ea se mărește la dimensiunile unei clădiri oficiale, comunicația orașului. Schimbările se fac în jurul bisericii, a palatului, a primăriei orașului și a locuințelor. Dar e oare întîmplător că azi clasăm orașele cum se „clasează” monumentele istorice?

Automobilul a sfidat edilii. În imposibilitatea de a modifica casele și străzile care amintesc de structuri de odinioară (și ca să nu facă lucrări de lungă durată și costisitoare), ei au stabilit sensuri unice, au limitat viteza, au multiplicat stopurile, au reglementat staționările, au deschis parkinguri (totdeauna insuficiente) au însemnat strada; pe scurt, au constrîns și ei automobilul.

Traseul unei autostrăzi se impune cu mai multă forță decît un decret imperial sau divin: automobilului, pe bună dreptate, i se ridică opoziții; autostrada depășește însă obstacolele, înfrînge rezistența. Colțul de țară cel mai retras, 134

natura cea mai sălbatecă se-nclină în fața sapei mecanice și a buldozerelor. Marilor constructori de odinioară le urmează cei pe care i-am putea numi „marii circulatori**). Habitatul încetează să se replieze după oraș; devenit mobil el își desfășoară rețelele pentru a răspunde exigențelor vitezei.**)

Automobilul ne schimbă mediul. Structurile noastre interioare și limbajul ne sînt și ele afectate de el. Locuitorul pieton, citadin sau de la sat, circulă respectînd uzanțele și obiceiurile, vocabularul, frazele, expresiile limbii sale. Dar de îndată ce își părăsește locul de reședință pentru a se așeza la volan, comunicația se transformă. Totul a trebuit să se adapteze automobilului, ca și structurile orașului, pînă și cele lingvistice. Semnalizarea rutieră omogenizează mesajele limitate la singurele nevoi funcționale: interdicție de staționare, sens unic, prioritate de dreapta, trecere de pietoni etc., care se reduc la *situații repetitive*. Acestea sînt produse din diversitatea vocabularelor, a sintaxelor, a particularității accentelor: semnele limbii se transformă în *semnale* forme susceptibile pentru o anumită lectură. Circulația automobilistică stă la originea *schemelor vizuale* identice (sau aproape), pentru toți***). *Principiul*

*) De văzut Yona Friedman. *L'Architecture mobile*, spre un oraș conceput de locuitorii săi. Paris. Casterman/Poche, 1970. Coll. Mutations-Orientations, Nr. 5., în care urbanismul mobil este definit de autor ca o „tehnică permițînd grupurilor de locuitori să-și schimbe vecinătatea, planul general al cartierului lor, dimensiunile sale, etc. Aceasta, de fiecare dată cînd se decid fără un efort economic notabil”. P. 9.

**) Ar trebui studiat fenomenul „accident” (nu mai mult decît în Franța, 227 900 accidente au făcut 332 863 victime în 1969: 14 640 morți și 318 223 răniți); pe lîngă aceasta, ar mai trebui studiată apoi și poluarea.

***) Ar fi interesant să se studieze cum anumite semnale conservă în ciuda formalizării lor anumite trăsături care variază de la țară la țară; ca de pildă, panoul care indică trecerea pietonilor, plăcile mineralogice care prezintă diferențele naționale a felului în care cifrele și literele sînt desenate (trăsătură mai mult sau mai puțin mare), în raportul intervalelor sau în raportul figură-fond: cifre clare pe fond negru sau invers. 135

sedentarizării pe care au fost fondate alăta vreme modurile noastre de a gândi și simți e subminat de *principiul circulației*. Bineînțeles, ansamblul cunoașterii s-a dărîmat. Și s-a dărîmat fără posibilități de revenire. Ce s-ar face automobilistul care, mergînd cu 100 km pe oră, ar pretinde să i se înlocuiască semnalele cu inscripții în limba lui, sub pretextul că este singura pe care o știe?...

Spre o „ambianță etnologică“

Relatările pe care ni le-au lăsat călătorii din antichitate și Evul Mediu, am văzut, se limitează în mod general la un etnocentrism care împiedică ca celălalt să fie văzut ca atare. De asemenea, nu-i de mirare că ceea ce deconectează se transformă spontan în *miracol*. Monștri și mituri traversează secolele pînă în ziua de azi. Mai rămîne însă faptul, că alături de lectura „populară“, al cărei scop este încîntarea, notează Jean Poirier⁽⁶⁾, se degajează adeseori și o curiozitate care pune accentul pe observație. Printre povestirile fanteziste se descoperă trăsături precise. Autorul nu ezită să vorbească de o „preetnologie“, care duce la științele umaniste. Alexander von Humboldt (1769—1859) este unul dintre primii care a atras atenția asupra „necesității de decon condiționare mentală pe care o pretinde orice apropiere de o civilizație diferită“.⁽⁷⁾ Lévi-Strauss îi atribuie lui Jean-Jaques Rousseau meritul de a fi scris „primul tratat de etnologie generală“ și de a fi distins „cu o claritate și concizie admirabilă obiectul propriu al etnologului de cel al moralistului și istoricului: „Cînd vrem să studiem oamenii trebuie să privim în jur; dar pentru a studia omul trebuie să învățăm să ne aruncăm privirea și mai departe; trebuie, mai întîi, să observăm diferențele pentru a le descoperi proprietățile.“⁽⁸⁾

Dar la cea mai mare parte din etnologii celebri, ca Frazer, Mauss, Levy-Bruhl și chiar Durkheim, reflecția se exersează încă pe materiale strinse de alții. Rari sînt cei care-și părăsesc țara

sau se deplasează; ei se mulțumesc doar să „călătorească“ prin procură, la bordul bibliotecii lor și-n liniștea biroului. A trebuit însă să ajungem în secolul nostru ca să se elaboreze un aparat metodologic care să facă din *cercetarea pe teren* condiția *sine qua non*. Ar fi nedrept să credem că la mijloc e doar o evoluție teoretică. Dacă voiajul este instrumentul de muncă al etnologului, el trebuia să aștepte ca însăși condițiile să permită crearea acestui instrument, adică ca voiajul să devină posibil în limita unor cheltuieli suportabile. Azi, etnologul care ar rămîne în birou ar fi demodat. După vapor, avionul îi permite să-și înmulțească misiunile și punctele de comparare. Schimbare fundamentală, care a transformat etnologia și ale cărei efecte ne privesc pe toți. Multă vreme — cît timp expedițiile erau grele și costisitoare — călătorii care lăsau povestiri, cronici și mărturii, le compuneau *gîndindu-se la compatrioții lor și la limba acestora* (Herodot se adresează în grecește grecilor; Cristofor Columb în spaniolă regelui Spaniei; Bougainville în franceză francezilor) sau celor aparținînd aceleași etnicități, în orice caz, aceluiasi grup cultural. Mai mult, relatările de voiaj sînt făcute prin forța lucrurilor sau mai degrabă a tehnicilor, *pentru lectorii sedentari și cei care rămîn astfel*. Nici o șansă decît pentru unul sau doi de a se deplasa. *Relatarea trebuia deci să se înscrie în forme primite și după modalități stabilite*. De aici rezulta acest *etnocentrism* care se găsește în cea mai mare parte din povestiri și care depinde atît de condițiile călătorilor, cît și, trebuia să subliniem, de *necesitățile comunicării*. „Gen literar“ povestirea de călătorii a fost multă vreme astfel, nu numai pentru că aparținea efectiv unei forme a literaturii, ci și pentru că informația pe care o vehicula era condiționată de însăși tehnica transmisiei și recepției, deci și de un anumit mijloc. De la sfîrșitul ultimului război avîntul uluitor al voiajului de masă schimbă situația. În cîteva decenii comunicarea încetează să se limiteze la receptori staționari după care trebuie să se regleze emițătorii care se deplasează. Pentru

prima dată comunicarea face să circule emițătorii și receptorii într-o mișcare din ce în ce mai vastă, mai activă și mai rapidă.

E de înțeles că etnologia, dotată cu un veritabil instrument de lucru care-i lipsea, s-a constituit azi cu o astfel de vigoare; e de înțeles și interesul pe care ea-l suscită în marele public. În ciuda confuziilor care se produc între exigența științifică și curiozitatea pentru exotism, „ceva se petrece totuși“. Nu numai că se multiplică operele, ci și radioul și mai ales televiziunea suscită peste tot această „etnologie sălbatecă“ (să mi se ierte dublul sacrilegiu) care este turismul. Oricare ar fi dealtfel distanța între etnologul grijuliu să-și desfășoare rațiunile printr-o metodă tot mai științifică și, pe de altă parte, deplasarea maselor spre toate punctele planetei, un fapt e cert: că mișcarea merge în același sens. Celălalt este din ce în ce mai mult socotit drept un *semen*, nu numai pe planul carității creștine, ci și pe cel al realității antropologice. Voiajul de masă a devenit un factor de civilizație nouă: firește, nu este vorba de a se confunda *etnologii* cu cei ce pleacă în vacanță; și totuși, nu-i fără sens să spunem că începem deja să respirăm „o ambianță etnologică“. Fiecare epocă se caracterizează prin altitudinile care „plutesc“ și care constituie *spiritul vremii*.

La numeroși editori apar colecții de cărți de voiaj, destinate — aceasta este noutatea — nu numai lectorilor *sedentari*, ci concepute și realizate pentru călătorul virtual și pentru oricare altul (destinatar sau care ar folosi-o) din zilele noastre. Ghizii se adresează turistului care de-acum înainte este oricine care dispune de un minimum de răgaz și bani. Pentru el s-au grupat informațiile privitoare la deplasări, cazare, locurile de văzut, monumente de vizitat etc. Fiecare editor își are formula sa, dar toți răspund întrebărilor, nevoilor și dorințelor călătorului virtual care sîntem noi înșine. Economia lor, și am putea spune și strategia, ascultă de acest imperativ. E dovada că cultura nu se poate reduce la domeniul tradițional; ea trebuie să țină cont de fenomenele de masă, chiar

dacă este tulburător dacă „trei stele“ indică și un restaurant de calitate și un monument „care trebuie neapărat vizitat“...

Percepții ale șocului plecînd de la un scenariu banal

Reținem cîteva secvențe extrase din „filmul turistic“ pe care-l constituie azi, pentru atîți călători, vizita piramidelor: ...numai ce s-a deplasat autocarul din Cairo, că fiecare se pune la pîndă; cine le va zări primul:

- Acolo.
- Da, le văd...
- Ba nu, sub palmier, la stînga.

Și treizeci de perechi de ochi se ndreaptă hipnotic spre masa care tresaltă odată cu zgîlțirile vehiculului:

- Sînt imense.
- S-ar zice că-s niște grămezi.
- Coline abrupte.

Aclamații însoțite de gesturi și mimică.

- Niciodată n-ași fi crezut.

...Turiștii debarcă la piciorul platoului, unde-i copleșesc cei cu cămilele, cei ce închiriază măgari, cai sau șarete. Vîntul suflă; abia se mai poate auzi. Arabii urlă mai tare decît vîntul; cîte doi sau trei tabără pe turist, pentru a-l împinge spre o ridicătură și apoi „caravana pitorească se-mprăștie... pentru a parcurge vreo 500 m. Apoi fotografiile și fotografiile. Iată în sfîrșit și piramida lui Keops.

Printre rafalele de nisip se-nvîrtesc în zbor păsări, care-n timpul unui răgaz coboară pe pămînt: jurnale, hirtii de ambalaj, arhive derizorii ale tuturor turiștilor!

...Pe urmă, începe în interiorul piramidei ascensiunea lentă, călătorii cătărîndu-se unul după celălalt cu capul aplecat, pieptul strîns (unii se-nspăimîntă de claustrofobie) cu ochiul lunecînd pe pereții netezi.

...Urmează camera mortuară : iar te poți ridica în picioare. Odată cu respirația reluată, începe stupefarea unanimă : „minunat..., extraordinar..., formidabil..., nemaipomenit...“, se aud în timp ce privirile se-ntretaie ca pentru a se asigura unii pe ceilalți.

Cît de banale sînt aceste notații extrase dintr-un scenariu, repetat de mii de ori. Numai că din banalitatea însăși — deși nu s-a subliniat suficient aceasta — se produce noua luare de cunoștință. Datorită voiajului, iată-ne pentru prima dată puși în contact cu un lucru de care n-am mai auzit vorbindu-se decît din auzite, la școală sau în cărți. În felul etnologului care-și părăsește biblioteca pentru teren (chiar dacă imaginea este puțin forțată), turistul înțelege cu tot corpul său, cu toate simțurile sale ațîțate. Piramidele i se descoperă la un anumit moment ; le vede într-o anumită zi, într-o anumită oră a zilei, printr-un vînt care l-a făcut să socotească hîrțile drept păsări ale deșertului, în momentul unic și de neîncercat al percepției sale (era prost încălțat ; vîntu-i intra în ochi ; era cu dosul la fotograf). Experiență imediată, adesea frustră și a cărei presimțire emoțională s-a vădit prin cuvintele atît de nesemnificative ca : „nemaipomenit“, „uluitor“, „formidabil“ și de care am roși, numai că, acestora nu li se cere nici să semnifice, nici să desemneze — ele fiind doar acompaniamentul sonor al unei experiențe debordante. De obicei nu se iau în considerație aceste stări precare și tulburi pe care le refuză conștiința. Ar fi totuși util să le analizăm sumar. Experiența directă este totdeauna complexă, dezordonată. Senzații, impresii, sentimente, elemente afective la care se mai adaugă și lecturile pe care le facem, ipotezele despre care am auzit vorbindu-se, lucrurile pe care le-am învățat, toate acestea se amestecă laolaltă în stări de conștiință, idei, care cînd se actualizează în memorie, cînd se pierd din memorie pentru a compune acest amalgam de gînduri, senzații, impresii, amalgam care încurecă, oprimează dar care și încîntă și răpește. Căci în amalgamul experienței se elaborează sen-

timentul descoperirii. „Ceva“, amestec de noțiuni, de amintiri, de imagini iese la lumină și ia formă în favoarea contactului. *Nu este vorba de a extrage „un obiect de conștiință“ ; este vorba, mai înainte de orice, de a trăi o cunoaștere în act.* Acolo este punctul decisiv. Voiajul nu se mărginește la a transmite mesaje ; el ne face să luăm parte la însăși emergența lor.

În *Dicționarul civilizației egiptene*⁹⁾, articolul intitulat „Piramide“ al lui I. E. S. Edwards, conservator la British Museum amintește, printre altele, că originea numelui grec rămîne obscură, *pyramis* desemnînd un fel de prăjitură de grîu. „Originea mormîntului piramidal provine, după o oarecare probabilitate, dintr-o grămadă de nisip rectangulară care acoperea mormîntul — o simplă groapă — la locuitorii Egiptului predinastic.“ După ce s-au descris principiile și destinația funerară, autorul urmărește evoluția pentru a insista mai detaliat pe marea piramidă a lui Keops : „Acest monument celebru acoperea mai mult de 4 ha și se ridica cam la 147 m, dintre care ultimii 9 lipsesc astăzi. Cele patru fațete înclinate la 51°52' sînt orientate aproape exact spre cele patru puncte cardinale. Masa sa interioară din piatră locală era în întregime acoperită de calcar de cea mai bună calitate provenind din carierele de la Turah ; din nenorocire însă, ne-a rămas azi prea puțin din acest înveliș. Unica intrare se găsește pe fața de nord cam la 16,50 m deasupra nivelului solului. Examenul structurii pare a dovedi că planul interior a fost modificat în două reprize pînă s-a construit. Intenția primă era să se sape o cameră funerară subterană la mare adîncime ; acest proiect era aproape realizat cînd a fost abandonat în favoarea unei a doua camere amenajate în corpul piramidei...“. Continuîndu-și studiul, savantul precizează : „Ansamblul arhitectural care înconjură marea piramidă trebuie să fi fost tot atît de uluitor ca și monumentul. Spre est, în fața mijlocului piramidei se găsea un templu funerar legat de ea printr-o lungă șosea... Cinci corăbii de lemn ocupau șanțuri săpate în stîncă la piciorul

piramidei...". Articol care ne dă indicații deosebit de utile, dar din care se constată, cînd ajungi la picioarele piramidelor, că ele pun accentul mai înții pe ceea ce era și acum nu mai este. În pofida utilității sale textul ne apare puțin ciudat în raport cu experiența noastră (și invers) ca și în schemele și fotografiile care îl ilustrează pîrînd să aparțină mai mult realității tipografice a operei, cenușului caracterelor și clișeele, punerii în pagină, decît realității piramidelor pe care le avem sub ochi. Gîndindu-ne, ne dăm seama că dicționarul nu se confundă deloc cu cunoașterea : *informația pe care el o furnizează se elaborează pornind de la un cod al cărui caracter relativ, voiajul ni-l pune, poate pentru prima dată, în situația de a-l presimți*. Cunoașterea în direct a piramidelor e de un alt ordin decît cunoașterea indirectă prin carte sau reproducere. Nu este cazul, însă, să se conchidă că i se substituie codului livresc experiența imediată și inefabilă... Percepția însăși este codificată. Dar ceea ce nu se poate pune la îndoială e faptul că voiajul, asemenea îndoilei metodice a lui Descartes, ne face să ne revizuim certitudinile și autoritățile stabilite.

De la piramide la Parthenon

Dacă citesc că Parthenonul este un templu doric, peripter, amfiprostil, știu că fiecare din aceste concepte corespunde unei definiții precise : *oric* desemnînd primul dintre cele trei ordine ale arhitecturii grecești și care situează Parthenonul în spațiu și în timp : în Grecia secolului V înainte de e.n. ; la fel și faptul că-l caracterizează prin opoziție cu alte două ordine care sînt ionicul și corinticul ; *peripter* desemnează templul al cărui portic exterior continuu înconjoară un sekos cu pronaos și opistodom *în antis* ; *amfiprostil* este un termen care se aplică templelor ale căror două fațade prezintă un portic cu un rînd de coloane

142

degajate... Grijă mare a istoricului este de a amănă cunoașterea prin mijlocirea conceptelor. Grație acestora, ansamblurile de care se ocupă se constituie în obiecte determinate pe care le poate clasa în categorii și situa în interiorul acestor ansambluri de ansambluri care sînt spațiul și timpul. Scopul și metodele sale sînt perfect legitime, cu condiția ca el să-și dea seama că un astfel de demers se supune în mod precis condițiilor... și deci că, cunoașterea sa e un anumit fel de cunoaștere. Recurgînd cu prioritate la concept, el elimină ceea ce este particular în experiență pentru a extrage din ea un element tot alt de distinct general și stabil pe cît posibil. El stabilește o comunicare, care se adresează celor ce o folosesc și a căror așteptare este ea însăși acordată unor atari condiții. Cunoașterea istorică se bazează pe un reglaj foarte strict al emițătorilor și al receptorilor.

Nimic în această comunicație care să traducă ceea ce simțim cînd stătem în prezența Parthenonului ; nimic din ceea ce-ar aminti celebra rugăciune a lui Renan pe Acropole : „O, noblete ! O, frumusețe simplă și adevărată ! Zeiță al cărui cult înseamnă rațiune și înțelepciune, tu cea a cărui templu e o lecție eternă de conștiință și sinceritate, sosese tîrziu în pragul misterelor tale...". Nimic din misterul sensibil care l-a afectat atît de profund pe Albert Thibaudet : „Iată că sub lumina oblică verdeața proaspătă se catifelează. În soarele palid, zdrobită, ea se eliberează acum și se dezvăluie, și cîmpurile de orz, ca și cum apropierea de rouă le-ar dilata, ea și cum pe fluiditatea timpului ar urca numai ele, devin groase și bogate ca niște mușchi presați... Parthenonul devine sub umbra care-l atinge o inteligență pe cale de a se deschide, de a se purifica și care se pregătește liniștit să chibzuiască după un plan, să includă ea pe propriile sale idei, să încorporeze în pacea sa praful scînteietor al stelelor de pe cerul de curînd revărsat". Expresia lirică nu e mai puțin o cunoaștere. Ea este de un alt ordin. Fără a merge mai departe cu analiza, am putea

143

conchide că, cunoașterea este un sistem care implică o structură, o funcționare, reguli care nu epuizează niciodată toate formele comunicării. Orice sistem comportă *presupuneri* care se observă cu atât mai puțin cu cât situația rămîne stabilă, dar care se și degajează pe măsură ce se schimbă.

Schema explicativă

Să sesizăm fenomenul pe viu. *Ghidurile albastre* trec printre cele mai bune lucrări de acest gen. Ele furnizează date abundente și precise. Cel consacrat Egiptului corespunde din toate punctele de vedere acestor condiții. Să cercetăm mai atent *indicațiile* pe care le găsim la începutul lucrării: indicații geografice și economice, indicații istorice, religioase, artistice etc. A propos de vechiul Egipt citim, printre altele, și aceasta: „Artele asiatice din cele mai vechi timpuri au căutat să redea ceea ce se vedea. Artă greacă, moștenitoarea lor, a mers mai departe pe acest drum și desenele de pe vase dau dovadă de racursiuri și de *perspective rudimentare*. Romanii n-au avut decît să continue și în Italia secolului al XVI-lea au fost enunțate de către Paolo Uccello regulile perspectivei care domină încă desenul. Egiptenii de îndată ce au vrut să facă reprezentări figurative au abordat problema într-un cu totul alt fel“.

„Ei au disprețuit întotdeauna reprezentarea în perspectivă directă care este cea mai facilă și care i se prezintă spiritului prima, pentru a aborda o reprezentare descriptivă și geometrică a *obiectelor așa cum sînt ele și așa cum se văd*. Căutarea era arzătoare; s-a vorbit adesea de desen copilăresc, referindu-se la desenul egiptean; ar fi însă mai nimerit să spunem că și unul și celălalt caută să fie logice și că desenul egiptean ar reuși într-asta aproape întotdeauna.“

Reluînd aceste cîteva rînduri, ne dăm seama — cuvîntele pe care le-am subliniat o pun în evidență — de faptul că concepția autorului este susținută de o schemă care se bazează pe aceasta: 144

de la artele asiatice la epoca noastră se manifestă o evoluție continuă a cărei expresie occidentală e modelul, perspectiva, ansamblul; această evoluție ne conduce în chip firesc de la Asia la greci, de la greci la romani, de la romani la arta italiană a cărei renaștere este socotită ca punctul culminant etc. Cît despre egipteni, care disprețuiesc perspectiva (ca și cum s-ar fi pus să aprecieze un mod de reprezentare care aproape nu exista!), ei exprimă obiectele așa cum sînt și nu cum se văd (ca și cum n-am putea niciodată ști ceea ce sînt). Autorul este vizibil stîmjenit: pe de o parte, pentru el prevalează excelența artei care redă lucrurile așa cum se văd; pe de altă parte, el se forțează să arate că ideea din care se inspirau egiptenii ar fi putut avea și ea valoarea ei... S-ar obiecta, fără îndoială, că este vorba nu atît de operă istorică sau de erudiție, ci de un simplu ghid turistic. Fenomenul nu-i mai puțin frapant: ghidul își interzice orice interpretare personală și vizează să reproducă opinia obișnuită din operele clasice. De îndată ce sesizăm paradoxul: conceput și realizat pentru călătorul care se duce în Egipt și care se deplasează pas cu pas, ghidul se menține în introducerea sa la schemele explicative ale istoriei artei tradiționale! Totul se petrece ca și cum partea savantă care corespunde diferitelor indicații liminare ar rămîne tributară unui sistem explicativ pe care voiajul însuși îl pune în discuție la fiecare pas. Iată-ne astfel teleghidați fără să știm.

E banal să citim chiar și sub pana eminentilor specialiști că coloanele și pereții mormintelor egiptene erau „decorați cu reliefuri și fresce“. Or, pentru cel ce s-a dus în Egipt și a coborît în mormintele egiptene este evident că termenul este nu numai impropriu, ci că are și ceva înșelător și insidios înrînsul. Pentru noi lectori occidentali ai secolului XX „a decora“ se asociază cu o concepție care distinge, pe de o parte, esențialul, durabilul, constituind locul, edificiul, obiectul — casă sau mobilă —, iar pe de alta, accesoriul și trecătorul care i se adaugă avînd ca scop înfrun-

mușetarea. O concepție tipic burgheză despre moravuri și despre produsele acestei societăți. Concepție fără nici o legătură cu situația Egiptului vechi a cărei pictură este intim și organic legată de credințele religioase și de o tendință spre obscur. Străină oricărei idei de înfrumusețare, ea asigură supraviețuirea defunctului. Acesta este faptul de care luăm cunoștință vizitând necropolele tebane. Cine se mai gîndește la o decorație în fața admirabilei scene în care-l vede într-o barcă de papirus pe Nakht stînd în picioare și gata să doboare niște păsări cu ajutorul unui bumerang? Sentimentul care ne cuprinde nu se confundă deloc cu o emoție ușoară nici cu gustul de pitoresc. El ne dă ceva din semnificația profundă care, chiar dacă este greu s-o desprindem, nu se reduce nici la explicația istorică, nici la cea funcțională și la nici o altă explicație științifică. Se înțelege că o anumită cunoaștere tradițională întreține confuzia. *) Punerea la punct a lui Henri Van Lier în legătură cu obiectele semintiei dogon pune în lumină diferența la care ne referim și la care aparatul nostru conceptual se oprește adesea: 10) „...pentru aceasta, de îndată ce exigența tehnică e mai puțin imperativă, zone importante ale obiectului nu mai privesc întrebuintarea lui aparentă și se deschid decorației: nu însă o decorație accidentală, simplu ornament sau nimb cu funcție principală, ci o adevărată funcție secundară, sau a treia, contemporană cu prima, tot atît de demnă ca și aceasta, dacă nu și mai mult. Friza apelor fecundatoare, crocodilul purtător al strămoșilor meșteri în agricultură, aducătorii de ploaie, cu brațele ridicate nu-nveseleau și nici nu înnobilau poarta Dogonului; o situau doar activ printre rezonanțele cosmice din care semănătura de grîu își trage seva. E vorba deci mai puțin de funcții diverse cît de o aceeași funcție profundă la mai multe nivele, precum materia și gestul constructor

*) Pînă la reproducțiile care, încadrînd opere, fragmente, ordonîndu-le după economia cărții, ilustrînd-o, contribuie la scumpirea ei,

care a trezit-o. Un ritm identic circulă din lume la artizan și de la artizan la cel ce-l folosește.“

Departa de a fi o extensie cosmică a cunoașterii stabilite, voiajul provoacă perturbații, dereglări, revizii a căror fecunditate, chiar dacă nu apare întotdeauna, n-ar fi pusă în discuție. *)

Fenomenul este cu atît mai important de observat, cu cît dacă tot sistemul se compune din scheme ele însele compuse din judecăți, e remarcabil că schemele, judecăți și sistem, sînt în mod general susținute aproape întotdeauna fără voia noastră și a autorilor printr-o ideologie și/sau axiologie sau chiar prin ceea ce am putea numi o „atitudine de valoare“ (cum am spune judecată de valoare) prin care eu înțeleg că se manifestă, în afara sistemului și a rigorii funcționării sale, alegeri, opțiuni, preferințe care, subtil amestecate, par a nu da probleme atunci cînd orientează în mod imperios demersul.

„...Noul imperiu este epoca în care reliefurile pictate ating frumusețea supremă și devine, fără îndoială, floarea cea mai delicată a geniului artistic egiptean care era la începutul acestei perioade în posesia unei tehnici perfecte“. **)

Din aceasta autorul deduce: „Mai întîi o concepție și o traducere mai desăvîrșite și mai elevate a frumuseții plastice omenești. Prelungirii canoanelor deja semnalate, care dă mai multă eleganță siluetelor, va veni să i se adauge căutarea celei mai frumoase forme anatomice: mușchi mai armonioși și în același timp mai hrăniți și mai plini al căror liber joc iese în evidență mai mult, cu

*) A se vedea nr. 10 din 1967 al revistei *Communications* consacrată vacanțelor și turismului, studiul lui Jules Gritti, în care sînt denunțate cu umor stereotipiile turismului, mai ales cele pe care „ghidul albastru“ le răspîndește cu superlative: minunat, capodoperă, celebru, admirabil, excepțional, superb, bogat, prețios, tipic etc.

**) Christiane Desroches Noblecourt. *Le Style égyptien*, Paris, Librairie Larousse, 1946, coll. Arte, stiluri și tehnici (p. 141) nu este nevoie să precizăm că nu mă iau de autorul acestor rînduri. Modul de a judeca din acest text se găsește de obicei la cei mai mulți dintre istoricii de artă. Așa că eu doar atitudinea o discut.

toată finețea modelului ; alura generală a gesturilor și a atitudinilor devine, prin urmare, datorită acestora, mai suplă și mai degajată. În ceea ce privește figura, niciodată frumusețea, niciodată expresia n-au fost și atât de delicate și atât de uluitoare. Dar iată că, mai ales admirația frumuseții feminine marchează această perioadă cu grația suverană a acestor siluete nervoase, rasate, cu o linie sinuoasă și pură. Noblețea și grandoarea epocilor precedente n-au dispărut, departe de aceasta. Acestor două calități li s-au adăugat seducția și farmecul care lipseau pînă atunci, sau care nu apăruse decît foarte rar.

Nu trebuie să uităm intervenția unui nou element : luxul și bogăția costumelor care, totuși, nu cădeau în păcatul supraîncărcării asiatice și al excesului de somptuozitate care ar fi dăunat perfecțiunii întregului. „Substantive, adverbe, adjective, întorsături de frază, totul pînă la intonația care străbate prin aceste linii, atestă convingerea autorului că Noul Imperiu aduce ceva ce, în perioadele precedente lipsea și care constituie în mod sigur floarea cea mai delicată a geniului artistic egiptean. Chiar dacă termenul de progres nu figurează în mod deosebit, fenomenul pe care-l desemnează nu-i mai puțin sensibil : apropierea de perfecțiune se măsoară prin fidelitatea progresivă a artei și prin imaginea vieții reale asezonată cu delicateță și măsură de seducție și de farmec. Sistemul explicativ se fondează pe *valorizarea* realității înfrumusețate. Că ea derivă din idealismul grec, autoritar atîta vreme, că ea a fost împărțită de numeroși istorici și de tot atîți egiptologi, că ea a beneficiat și beneficiază încă de o largă răspindire datorită învățămîntului, operelor clasice și manualelor de tot felul, toate acestea nu împiedică, ea, în sensul cel mai riguros al termenului, această valorificare să fie o problemă. Cunoașterea pe care o vehiculează cartea e o cunoaștere rafinată prin tehnologia cărții. Istoricul tratează o materie brută, ea să obțină acest „corp pur“ care este faptul istoric. Rafinamentul căruia i se dedă procedează prin epurări succesive. Nu s-ar putea

disimula totuși că operația, chiar dacă ea pretinde că este obiectivă, nu este numai tehnică ; ea vizează anumite obiective și se inspiră din anumite atitudini care apar în punerea în circulație „a faptelor istorice“. Punîndu-ne însă în contact direct cu produsul brut, voiajul ne permite să judecăm instalațiile locale și felul lor de a funcționa.

Încurcături, dereglări, noi reglări

„Întreaga memorie a lumii“ se intitulează un scurt metraj al lui Alain Resnais consacrat Bibliotecii Naționale. Pentru a subscrie la acest titlu trebuie să acceptăm că scrisul și imaginea sînt singurele mijloace de conservare. Dar azi, cînd avionul înconjoară globul cu o rețea în care circulă în permanență pasageri, mesaje și obiecte, cunoașterea nu se mai poate confunda cu subtilitățile științei, care au fost — și mai sînt încă — bibliotecile, repertoriile, fișierele, universitățile, școlile ; ea se elaborează în acești „schimbători de mase“ care sînt aeroporturile, gările, autostrăzile. Spre deosebire de calea ferată, legată de sol, aeroportul este și un loc și o absență a lui. Loc și trecere, loc de trecere el este și aici și oriunde, acum și după, timpul se schimbă el însuși odată cu fusele orare. Spre deosebire de clădirile care închid o instituție — școală, gară sau garaj — aeroportul e traversat de zboruri ale întregii planete. Peste tot se desfășoară aceiași pereți transparenți, peste tot se aliniază aceleași piste balizate, peste tot se aud aceleași chemări, același fond muzical... De la sol la cer, fiecare aeroport este un decolaj permanent. Nu este vorba de un fenomen general atît de complex ! Decolînd în fiecare clipă din certitudinile noastre seculare ne mirăm găsind pe hublourile noastre straniu colaj al caselor survolate care virează pe aripa metalică. Așa e, cînd trecem dintr-o lume de comunicare la alta.

Ne ajung cîteva ore pentru a trece Atlanticul ;
149 numai că a merge în cîteva ore de la Paris la

New York înseamnă a-ți părăsi codurile familiare pentru un sistem în care totul funcționează diferit. Limba, trecerea vămii, serviciile de autobuz, taxiurile, moneda, hotelurile, telefonul... Cadrele noastre de referință sînt bruscate, iar reacțiile noastre în alertă. În fiecare gest, în fiecare demers, în fiecare cuvînt e un dereglaj după care urmează un nou reglaj, cel mai adesea improvizat și accelerat. Tot ceea ce la îmbarcare era încă natural, devine — într-un prim moment — convențional, curios, insolit. Tranziția se face printr-o „stare de bruiaj” în care se confruntă surprizele noastre și ezitățile, tentativele de adaptare și-ndoielile pe care le traversează „constatățile șoc”, „reflexiile șoc”, senzația fizică, de exemplu, că logica nu există, că doar comportamentele eficace contează, comportamente care variază puternic după loc. Într-un al doilea moment adaptarea e un lucru deja făcut : presați de timp și de bani trebuie să ne adaptăm la noile coduri. Adaptare de circumstanță, superficială totuși. Dacă ne-am obișnuit cu cafea cu lapte și cornuri la micul dejun (cu unt și dulceață sau fără) o să continuăm să ne mirăm că ceea ce era atît de firesc se poate numi „continental breakfast” ! și că altundeva structura atît de omogenă a micului nostru dejun se transformă într-o suită de operații discrete, așa cum ni le prezintă Statele Unite și Canada în cadrul self-serviciilor cu suita lor de teighele și robinete : masa încetează de a se mai ordona după cel care mărîncă ; beneficiarii sînt cei care defilează în fața „mașinilor de hrănit”. Mare încercătură de fenomene subliminare. Pe toate meridianele de la Niagara la Țara de Foc domnesc cele patru silabe magice Coca-Cola. „Mesaje adormite”, pentru a întrebuița epitetul pe care Lucien Febvre îl aplică timpului, care se trezese cu ocazia întîlnirilor neprevăzute (și totuși previzibile) și de unde nase prin contaminare „fulgurații”. Coca-Cola, Shell, Esso blazonează podurile, catedralele, frontierele și chiar deșerturile. Mesaje aleatorii care, chiar dacă scapă conștiinței noastre, sfîrșesc prin a constitui un mediu extrem de activ în care se-nmulțesc „iluminările”.

Sau, mai modest, întîlnirile. S-a remarcat oare suficient că toate jurnalele, chiar cele mai serioase, utilizează cel puțin două feluri de comunicare, una rezervată materiei redacționale, care cuprinde în mare noutățile și articolele (de actualitate sau de fond), cealaltă rezervată publicității ? Or, în timp ce redacția se străduiește să asigure celei dintîi o credibilitate și o fiabilitate conforme cu demnitatea presei, jurnalul își degajează de fapt responsabilitatea sa de cea de a doua. Este adevărat că lectorii disting de obicei între cele două moduri de comunicare, și ceea ce pare și mai curios, e că editorialul, faptul divers și anunțul se află unite în același organ, imprimat în același fel, vehiculate de același suport. După modelul voiajurilor de masă, ediția de masă încercă codurile, operînd — e punctul cel mai important — noi reglaje, noi catalize care, îndată ne transformă felul de a vedea, de a gîndi și de a acționa. Într-adevăr însă, sînt mai puțin noțiunile care se schimbă, cît noi înșine. Dar e rar cînd ne dăm seama, bruiaj și debruiaj mergînd întotdeauna împreună.

A vedea cu alți ochi

„Cuvîntul primitiv a intrat în uzul comun în timp ce teoria antropologică era dominată de punctul de vedere evoluționist, care consta în a asimila popoarele trăind în afara curentului cultural euro-american cu primii locuitori ai pămîntului. Acești primi locuitori sau oameni primordiali — primele ființe umane — pot pe drept cuvînt să fie considerați ca primitivi în sensul etimologic al cuvîntului. Este însă cu totul altceva cînd se desemnează popoare actuale prin același termen. Cu alte cuvinte, nu există nici o rațiune ca să ne îndreptățescă să privim vreunul dintre grupurile existente ca pe niște strămoși contemporani.”⁽¹⁾

Dacă se obiectează că această schimbare e o chestiune privindu-i pe etnologi, să-l ascultăm puțin pe Ralph Ellison, autorul negru al *Omului*

invizibil : „Eu sînt un om nevăzut. Nu, n-am nimic comun cu aceste fantome care-l bîntuiau pe Edgar Poë ; nimic de-a face nici cu ectoplasmele producţiilor voastre hollywoodiene. Sînt un om real, în carne şi oase — s-ar putea spune că am şi suflet. Sînt însă invizibil, să mă-nţelegeţi bine, pentru că oamenii refuză să mă vadă“. ¹²⁾ Şi cînd i se cere lui Ellison să spună : ce este un negru, el răspunde : „Pe plan social e greu de spus. Pe plan cultural este un om a cărui psihologie a fost fasonată de locul negrilor în societate“. Culoarea nu este o problemă de rasă, ci de cultură. Locul sortit negrului, existenţa sa, fizionomia sînt determinate de cultura albă, de un ansamblu de creaţie, de sentimente, de idei şi mai ales de coduri, care reglementează ceea ce e de văzut, cum să se vadă şi cum să se acţioneze. Că voiajul care modifică condiţiile comunicării a devenit un factor cultural este evident, cu condiţia însă de a-şi da seama că el nu furnizează numai mijloacele de înţelegere a culturii stabilite, ci cu el se schimbă culoarea fiinţelor şi a lucrurilor. Contactele altă dată rare, dificile, costisitoare, aproape întotdeauna orientate, adesea tendenţioase, se multiplică într-o libertate care nu exclude confuzia. Codurile îşi pierd din exclusivismul lor şi culturile din intransigenţă. Multă vreme socotit ca o perturbare, bruiajul devine, fără a ne juca cu cuvintele, un „bruion“ sau un „bulion“ de cultură. Noi structuri se amorsează şi noi reglări apar la lumină. Situaţiile rezervate membrilor unui grup devin prin tehnică comune întregului ansamblu de beneficiari. Cel puţin unele. Stereotipiile naţionale şi provinciale dispar, chiar dacă unii rezistă sau se exacerbează.

Voiajele ne fac să simţim relativitatea codurilor şi a culturilor şi ne deschid unei stări de „transcultură“. Nu-i oare semnificativ că atunci cînd mergem în străinătate cu un şofer a cărei limbă ne este necunoscută, cu care nu putem schimba nici un cuvînt, şi totuşi drumul, semnalele, viteza sînt citite şi de unul şi de celălalt la

fel ? Nimic mai banal la prima vedere decît aceşti turişti echipaţi toţi cu aparate fotografice pe care le poartă pe pîtec, în bandulieră şi adeseori şi cu un aparat de filmat. Nimic mai inocent decît această pierdere de vreme, acest hobby, această manie asupra căroră veghează cu atîta solitudine şi interes Kodak-ul, Yashica şi Zeiss Ikon, genii tutelare ale turismului de masă. Fotografia ne serveşte — inima şi publicitatea cad de acord asupra acestui punct — să fixăm imaginea făpturilor dragi, amintirea locurilor care ne-au emoţionat, imaginea obiectelor care ne interesează. În primul rînd intervin funcţiile sentimentale şi documentare. Mai sînt însă şi altele. Orice fenomen nou provoacă asupra călătorului un fel de tensiune, un stress care declanşează procese reglatoare. Astfel, limba care, prin denominare circumscrie fenomenul şi, dîndu-i un nume, îl integrează în comunicare. Rapiditatea deplasărilor şi multitudinea locurilor parcurse (sau survolate), sînt azi atîtea încît plasticitatea limbii e pusă la încercare. De asemenea, şi aparatul fotografic devine pentru turist instrumentul care-i permite să înţeleagă (să ia cu sine), să exprime (să-şi spună sentimentele), să comunice (să pună în comun). Cuvintele însă nu dispar deloc ; ele-şi schimbă doar funcţia ; devenind ocazia exclamărilor colective : „nemaipomenit“, „formidabil“, „sublim“ (e un mod de încălzire propice coeziunii grupului) sau comentarii explicative : „în urmă e La Ciotat...“ ; „la stînga ghidul de Safari...“, ei îşi compun cu mişcări, gesturi, mimică şi intonaţii un fel de ritual care înlocuieşte lectura printr-o activitate colectivă. Departe de a fi o pierdere de vreme, fotografia este o operaţie socială care se vădeşte cu atît mai necesară şi eficace, cu cît toţi călătorii i se dedau mai devreme sau mai tîrziu. Intervenţia sa reglatoare este cu atît mai imperios resimţită, cu cît şi voiajele sînt mai numeroase, mai rapide şi cu cît nevoia unei „limbi de voiaj“, cum se spune despre o limbă vehiculară, numără mai mulţi beneficiari.

A voiaja la mai multe nivele

La un prim nivel, material și tehnic, voiajul constă în deplasarea unei persoane sau a unui grup prin mijloace diverse ca mersul pe jos, calul, automobilul, trenul sau avionul. La un al doilea nivel, voiajul creează o nouă dimensiune. A merge undeva înseamnă a părăsi locurile familiare, logica naturală, geocentrismul și etnocentrismul, operație dublă: pe de o parte, punem la îndoială caracterul absolut al certitudinilor noastre; iar pe de alta, ne deschidem validității și legitimității altor sisteme care, pentru a fi fundamental diferite, adoptează o coerență internă pe măsură ce le practicăm. Este oare posibil să vorbim de o dimensiune „inițiativă” a voiajului?

Fără a prejudicia răspunsul, fără a formula chiar speranța că va veni o zi când se va institui o orientare valabilă pentru întreaga omenire, ar fi nedrept să nu recunoaștem că, în rudimentele sale, în aspectele sale cele mai materiale voiajul devine o „inițiere” pentru viitor.

CAPITOLUL 5

De la salon la întreprinderea de informare

Odinioară închise-n muzee sau la proprietarii lor, operele de artă s-au pus să voiajeze (chiar și frescele toscane). Dezvoltarea mijloacelor de transport, mai ales a automobilului și avionului, antrenează pentru prima dată mulțimile cosmopolite la Luvru, la Uffizi, la Mauritshuis, la Metropolitanul din New York, la muzeele din Cairo sau Mexico... *) De-acum înainte capodoperele ne stau la îndemână fie că mergem noi la ele, fie că vin ele la noi. Cu ajutorul fotografiei fiecare are posibilitatea de a-și constitui muzeul său imaginar, de a-l îmbogăți, de a-l perfecționa cu mijloacele diapozitivelor în culoare, cuplate sau nu cu magnetofonul.**)

Alături de conservarea trecutului, muzeele și-au descoperit o nouă vocație: organizând periodic

*) Primele expoziții periodice au avut loc în Franța; prima a fost organizată în 1667 de Academia Regală de Pictură și Sculptură, la sugestia lui Colbert. În secolul XVIII ele s-au ținut în Marele Salon Patrat din Luvru, de unde și numele de *Saloane* care li s-a dat. Aici aveau dreptul să expună academicienii, profesorii, profesorii adjuncți și alți afiliați ai Academiei de Pictură și Sculptură. Sub Imperiu, Saloanele s-au dezvoltat considerabil, înainte de a periclita ceea ce s-a numit mai târziu „arta oficială”. Faimosul „Salon al refuzaților” a avut loc în 1863; și numai în 1881 a dispărut caracterul lor oficial în urma unei decizii a lui Jules Ferry, ministru al instrucției publice și al artelor.

**) Magnetoscopul funcționează deja; se prepară

expoziții de opere vechi sau moderne ele-și multiplică întâlnirile cu un public care le ignora. Circuite de expuneri naționale și internaționale se constituie și ele. Unele instituții își fac o specialitate din export. Circulația operelor de artă a devenit un fenomen fără precedent pe care-l activează încă bienalele și alte confruntări periodice. Peste tot se manifestă „arta pe cale de a se face“, care, spre deosebire de arta consacrată, se întru-chipează din întrebări.

În acest proces, mass-media joacă un rol din ce în ce mai mare: marea presă își întreține regulat cititorii, nu numai cu expoziții, ci și cu discuții, confidențe pe care artistul le rezerva altădată cunoștințelor sau jurnalului său intim și a cărui voce se aude la radio în cele mai mici detalii. Cinematograful nu e nici el rămas în urmă; filmele despre artă se numără cu miile, fără-ndoială însă că televiziunea își spune cuvântul decisiv. Când aparatul de filmat se hotărăște să meargă la muzeu, să deschidă intrarea unei galerii, să treacă pragul unui atelier, să-l întrebe pe artist, să-l pună în prim plan, nimic nu-i rezistă. Și culoarea, care este la începuturile sale, transformă simpatia spectatorului în fascinație. Odinioară domeniu rezervat, expresia artistică e azi materie de informare în masă; operele ne ajung acasă fără ca uneori să avem habar de ele, sau chef să le vedem: programul te înlănțuie... Pe scurt, în câteva decenii, arta, apanaj al unei elite și la care ajungea cu greu un public nepregătit, inapt, neorientat (fără a-i mai pune la socoteală pe cei ce o ignorau), în câteva decenii arta a devenit un bun comun.

Tocmai aici trebuie să fim cu luare aminte. Nimic nu este mai tentant, într-o suită de fenomene dezvăluite — în ocurență cele care corespund mutației mijloacelor de prezentare, de reproducere și de difuzare a expresiilor plastice — decît de a le socoti drept „fapte“ din care se scot, printr-o predispoziție a cărei facilități ar trebui pe drept cuvînt să ne alarmeze, „efecte“. A ceda tentației înseamnă a uita că procesul nu este nicio-

dată linear decît pentru spiritul care-l stabilește. În realitate, schimbările care se observă duc la o nouă situație pe care zăbovește reflecția obișnuită cu schema tradițională a cauzei și efectului. Este abuziv să se spună, este fals să se creadă că arta, „apanaj al unei elite“... a devenit un lucru banal. Ansamblul fenomenului artistic se metamorfozează doar: operele, produsele, publicul, mulțimile, semnificațiile, structurile sociale. Cînd stăm să ne gîndim la deceniile cît a durat lupta impresionistilor și la timpul care le-a trebuit — aproape un secol — pentru ca impresionismul lor să fie într-adevăr primit de marea public, nu putem să nu ne mirăm de rapiditatea cu care contemporanii noștri trec de la op-art la pop-art, de la arta psihedelică la arta conceptuală, de la orînduit la întimplător... Accelerare a istoriei? Dar istoria este un concept; ea nu accelerează, nu întîrzie. Evenimentul este cel ce se constituie azi în condiții cu totul noi. Informația părăsește cercul limitat al cunoscătorilor și al privilegiaților; ea țîșnește în toate sensurile pentru a se propaga într-un cîmp de masă compus din circuite noi și diverse. Nemai-adresîndu-se unui anumit destinatar, ea impresionează mii de receptori întimplători; ea provoacă formațiuni mai mult sau mai puțin stabile care, cînd se cristalizează în public, cînd rămîn așa, dac-am putea spune, într-o stare gazoasă. Omogenizarea nu mai este o chestiune de elită; apar alte procese. Informația de masă devine o producție; ea participă la eveniment; și poate că ea e și pe cale de a-l crea.

Circuitele

Să luăm cazul galeriei care prezintă o expoziție.*) Cu puțin înainte de vernisaj, negustorul trimite o

*) În câteva variante e și cel al muzeului. Dacă mă mențin în text la exemplul galeriei, e doar pentru a concretiza observațiile.

serie de invitații la anumite adrese ale colecționarilor, ale criticilor, ale clienților, artiștilor, conservatorilor de muzee, ale notabililor și... a căror listă depășește adesea cîteva mii. În ziua vernisajului, invitații de la cîteva zeci, la cîteva sute se-nghe-suie, mănîncă serviciuri și beau whisky (dacă invitația poartă cuvîntul magic cocktail !) în îngrămădeală, risete, exclamații, se formează circuitul de informații pe care l-am putea numi pe loc : la ureche, se zice, rumoare, discuții, felicitări, ironii... În circuit cuvîntul joacă un mare rol și mai mult formele de comunicare neverbală, care sînt gesturile, mimicile, intonațiile, simpatiile, animozitățile etc. În ciuda zgomotului și caracterului improvizat al vernisajului, trebuie să ne păzim să credem în dezordine ; reguli subtile acționează și mai ales cele pe care le studiază Edward T. Hall în *Dimensiunea ascunsă*, sub numele de „informal”.¹⁾

Alături de circuitul monden funcționează circuitul presei : jurnaliștii fac recenzii, publică note ; pentru a remedia lentoarea scrisului ei recurg la fotografia zisă de actualitate : portret al artistului făcut tocmai în ziua vernisajului sau în ajun, la atelier. Aparțin circuitului presei, dar pe plan publicitar sînt anunțuri plătite de galerie, articolele redacționale, comunicări. După circumstanță, presa de mare tiraj se manifestă la rîndul său cu ajutorul reportajelor, interviurilor, articolelor ilustrate din abundență, alb-negru și colorate, al căror material e-n general revîndut altor informatori (jurnalelor provinciale sau străine) prin intermediul agențiilor de presă. Circuitul radiofonic operează în momente diferite și pe diferite planuri : interviuri în direct sau înregistrate, colocvii, debateri, mese rotunde, forum-uri. Spre deosebire de circuitul monden ai cărui beneficiari sînt prin definiție în contact unii cu alții, radioul are drept destinatari pe cei care, prin definiție, „nu sînt la fața locului”. El însă nu se mărginește la lărgirea cereului invitațiilor expozițiilor ; el suscită și o altă formă de comunicare. El poate, de exemplu, face apel la personalități — critici, colecționari,

conservatori — care, fără el, nu s-ar fi întîlnit niciodată. Circuitul televiziunii este și el în acțiune, fie că aparatul operează în direct (dacă este vorba de un eveniment de importanță — se aminteste emisiunea consacrată unei celebre vînzări la licitație din Sotheby, prima fiind transmisă în direct prin satelit), fie că emisiunile se pregătesc în studio (interviuri, discuții). Dar televiziunea mai are și alte resurse : flashuri de actualități, vizite de ateliere, reportaje... Mai mult, ea este singura în stare să combine imaginea și sunetul cu mișcarea și culoarea. Circuitul cinematografie împarte același privilegiu : serviciul de actualități, de jurnal ; scurte sau lungi metraje, ca Picasso al lui Clouzot, numai că sistemul de difuziune îi schimbă modalitățile. Circuitul editurii distinct de circuitul presei produce imprimatele care merg de la catalogul expoziției, la capitolele de istorie de artă, trecînd prin monografie și notița de dicționar. Mai trebuie să amintim apoi că el e și în plină mutație ; ediția tradițională se dublează cu ediția de masă, care schimbă natura operelor, tirajul și rețelele de distribuție ; cărțile în format de buzunar, albumurile săptămînale, *capodopere de artă*, *muzee* etc. Și, în sfîrșit, circuitul comercial : un tablou este și o marfă a cărei cotă și licitare demonstrează procedee mobile și adesea contradictorii.²⁾ Artiști, colecționari, critici, conservatori participă toți la aceasta. Nici națiunile nu fac excepție : tîrguri, expoziții internaționale tind din ce în ce mai mult să pună alături, în numele culturii, produse industriale și artistice.

Pînă mai de curînd informația aparținea circuitelor tradiționale ale căror vehicule erau cuvîntul și scrisul și care funcționau mai ales spre folosul și beneficiul mediilor limitate. Noile circuite tulbură această structură : tehnologia lor are drept efect paradoxal producerea de noi „evenimente”, difuzate din ce în ce mai repede ; la un număr tot mai mare de beneficiari, nu prea obișnuiți însă cu ele ! Sub simplitatea conceptului se ascunde o

realitate complexă: informația ia din ce în ce mai mult trăsăturile unei adevărate întreprinderi.

Canale, cost, iluminare, impact, viteză

Canalele acționate de circuite sînt și ele complexe. Presa recurge prin definiție la scrisul imprimat și se transmite printr-o percepție vizuală unui al doilea nivel, cel al simbolismului lingvistic, în timp ce fotografia recurge la percepția imaginii reproduse, nu însă și simbolizată. Radioul face să intervină sunetul, dar, spre deosebire de conversație, e vorba de sunete înregistrate și reproduse artificial, la fel ca imaginea televizată sau cinematograful.

Chiar dacă aceste constatări rămîn schematic, ele permit totuși să se-nțeleagă că contactul destinatarului cu mesajul diferă considerabil după modul în care avem de-a face cu un *canal natural* (voce, prezență fizică a interlocutorului, gesturi, mimică), cu un *canal artificial* (cinema, radio, televiziune, presă) simplu sau complex, implicînd o senzație dominantă, vizuală sau auditivă, sau amîndouă deodată; apoi și după cum e vorba de un canal artificial simbolic, ca cel al limbii și scrisului, sau de unul artificial mecanic, ca cele ale radioului sau televiziunii. Noua tehnologie de transmitere a mesajelor e pe cale de a ne modifica profund psihologia.

Structurile sociale sînt și ele afectate. Emisiunea, difuziunea și receptarea mesajelor sînt și ele probleme economice. Orice informație reprezintă un cost. Dacă conversația este relativ ieftină, mesajul imprimat, sub forma de jurnal sau carte, pretinde investiții considerabile. În comparație cu radioul, televiziunea e și mai costisitoare; pentru o emisiune radiofonică e nevoie de un magnetofon și de un reporter; cea mai mică emisiune televizată presupune însă deplasarea unei mașini și a unei echipe de turnaj. Chiar dacă aceste vederi

sînt rapide ele permit să-ți dai seama în ce măsură *costul informației* condiționează și alegerea și difuzarea mesajelor.*)

Suprafața iluminării (dacă pot risca termenul) variază în mod egal în proporții de masă: spre deosebire însă de informația locală, care „acționează” într-un raion limitat, marea presă își extinde considerabil raza de iluminare, dar, fără a face o lege, se observă că, cu cît suprafața de iluminare e mai mare, cu atît mai mult tinde și ea la o dispersare. Ceea ce nu e cazul televiziunii: implantația crescîndă a posturilor mărește densitatea „suprafeței de iluminare”. „Evenimentul” artistic destinat *happy-few*-ului intră azi în contact cu masele.**)

Viteza de informație este un factor nu mai puțin nou. Radioul și televiziunea pot să emită direct și să difuzeze instantaneu, în timp ce jurnalul pretinde un minimum de timp pentru imprimare și distribuire. Cronica, în ceea ce o privește, nu apare decît după cîteva zile; în ceea ce privește escul, el se adresează periodicele (reviste lunare, bilunare sau trimestriale) care-și extînd transmiterea pe mai multe săptămîni. Viteza mass-mediei schimbă nu numai natura mesajelor emise, ci și natura așteptării celor care le primesc. Diminuînd distanța dintre eveniment și difuziunea sa ele califică prezentul. Actualizarea devine un mod de existență după modelul conceptualizării. „Punerea în simboluri” pretinsă de aceasta corespunde condițiilor unei comunicări,

*) Teoria mesajelor e formulată în opera lui Claude E. Shannon și Warren Weaver. *The mathematical Theory of Communication*. Urbana, the University of Illinois Press, 1949. Aspectul sociologic e expus de Aranguren, *Sociologie de l'information*. Paris. Hachette, 1967, col. *L'univers des connaissances*. Aspectul estetic de Abraham Moles: *Théorie de l'information et de la perception esthétique*. Paris. Flammarion, 1958.

**) Las la o parte pentru moment obiecția potrivit căreia este vorba de o pseudocultură. Faptul care nu se poate nega, e că s-a născut o informație care nu avea echivalent mai înainte și că se poate studia înainte de a putea fi judecată.

care și ea pretinde un timp. Nu este cazul să se conchidă că actualizarea este inferioară sau superioară conceptualizării. Să nu ne grăbim să generalizăm normativele. Trebuie doar să luăm act de schimbări.

Și iată una, *impactul mesajului*. Transmisia simbolică a limbii sub forma vorbirii sau a scrierii necesită operații de codaj și de decodaj. Elaborată la început, informația își face drum până la destinatarul care îi restituie forma originală; pe scurt, ea se împlinește după un șir de operații reglate care au drept efect prezentarea parcursului drept previzibil. Astăzi — termenul de impact este semnificativ — totul se petrece ca și cum informația de masă ar țîșni de peste tot, oricînd și în rafale, intrînd în coliziune cu noi, provocînd șocuri neașteptate, adesea deconcertante, traumatizante chiar. Impactul face să sară în țîndări demersul reglat pe care noi îl practicăm sub numele de lectură: mesajele mass-media ne ating ca niște proiectile.

Ar trebui să mai vorbim și de fenomenul *impregnării*. Intensitatea și durata mesajelor variază după tipul mass-mediei. Informația tradițională, fondată mai ales pe învățămînt, face obiectul unei ucenicii, adică o serie de operații reglate și repetate a căror înmagazinare e verificată periodic prin examene. Memorizarea e legată de conceptualizarea al cărei model îl dă școala. În zilele noastre actualizarea mass-mediei e pe cale de a creea o *efemerizare* de care ar fi nedrept să credem potrivit noțiunii, că ea ar fi pur negativă. Dimpotrivă, ea este cea care favorizează în cursul voiajelor rapide, de exemplu, analogii adesea inconsistente, dar dintre care unele se revelă în noul context de informare de masă, de o fecunditate nebănuită. Depășind toate obstacolele, sfîdînd frontierele cele mai subtile, cele de limbă și clasă, mass-media permite pentru prima dată, cel puțin într-o anumită măsură, să se dovedească mijloacele de comunicare și să se constate că transmisia verbală e și ea o tehnologie, printre altele...

162

Pentru prima dată se verifică astfel paradoxala axiomă a lui McLuhan, „mediul este mesaj” și a cărei versiune mai nuanțată o dă Carpenter: „pentru fiecare comunicare canalul codifică realitatea în mod diferit și influențează astfel uluitor conținutul mesajului comunicat. Un mediu nu este numai plicul care transportă scrisoarea; el face parte importantă chiar din mesaj”.³⁾

Un nou mijloc de comunicare în masă : expoziția

Aproape un milion de vizitatori la expoziția Picasso (Paris, 1967). Mai mult de un milion la expoziția Tutankamon (Paris, 1969), vreo 60 milioane anual pentru ansamblul muzeelor americane.⁴⁾ recent, 74 milioane de vizitatori în 6 luni la expoziția universală din Osaka, expoziția a devenit azi o mass-media după modelul presei, al radioului, al televiziunii. Chiar dacă astăzi nu i se dă importanța cuvenită și puține studii îi sînt consacrate pe acest plan, se descoperă totuși că ea este o formă de comunicare care, departe de a ilustra cunoașterea stabilită, — iluzie în care cădem aproape zilnic — produce o imagine a realității care este proprie și care-i aparține, numai ei, ea s-o poată produce. E ceea ce trebuie examinat acum.

Avatarurile lui Napoleon

Anul 1969 a fost ocazia pentru Franța de a comemora bicentenarul nașterii lui Napoleon prin foarte numeroase manifestări, dintre care, printre altele, trei expoziții paralele și complementare. La o primă examinare ne-am aștepta ca astfel de expoziții să ilustreze ceea ce se știa despre istoria lui Napoleon și ceea ce constituie cuantumul de cunoștințe achiziționat de știința zisă istorică. Or,

163

nu este indiferent că cele trei expoziții fuseseră anunțate sub următoarele titluri: La Grand-Palais: *Napoleon*; La arhivele naționale: *Napoleon la el acasă*; la Biblioteca Națională: *Legenda napoleoniană...* Pentru a nu extinde la infinit ancheta, să examinăm comunicatul presei difuzat de Ministerul afacerilor culturale din data de 6 iunie 1969; Napoleon, Grand-Palais, 20 iunie—2 decembrie 1969, și în care se citește în loc de preambul: „Printre expozițiile prevăzute pentru celebrarea celui de-al doilea centenar al nașterii lui Napoleon, cea de la Grand-Palais trebuie să evoce, mai înainte de orice, prodigiosul destin al lui Bonaparte, opera sa de șef de stat prin documente majore și oficiale. Evenimentele, anturajul nu vor fi reprezentate decât în funcție de general, de consul sau împărat, străduindu-se să ni-l arate în armată, în guvern, la curte sau în exil. Omul în particular, caracterul său, legenda, familia vor face obiectul altor expoziții la Paris și la Ajaccio”.

Să se citească atent aceste rânduri: organizatorii afirmă aici dintr-o dată o hotărîre deliberată („Cea de la Grand-Palais trebuie să evoce mai înainte de orice”... „se va strădui să se arate...”) și alegerile bine determinate (La Grand-Palais „Prodigiosul destin al lui Bonaparte”... „evenimentele, anturajul nu vor fi reprezentate decât în funcție de general, de consul sau de împărat”). „Realitatea napoleoniană face deci obiectul din partea organizatorilor al unui decupaj care antrenează și o localizare și o prezentare diferite pentru fiecare din cele trei expoziții. Intenția mea nu este deloc de a incrimina acest mod; ea constă în a scoate la lumină conform comunicatului faptul că expoziția, ca tehnologie a informației, își elaborează conținutul și deci că obiectivitatea istoricului e poate legată atît de fapte cît și de tehnica întrebuințată pentru a le stabili și comunica.

„De la rotonda de la intrare, o ambianță care i-a fost familiară împăratului va fi evocată de o hîrtie pictată, reprezentînd victoria de la Austerlitz, care va servi de fundal soldaților și ofițerilor în uniforme lor autentice, prezentați cu un tun,

cu un mănunchi de arme și cu unul din drapelele marii armate. După acest prolog, istoria va începe, bazată pe irefutabile documente din ce în ce mai numeroase și mai impozante.”

Astfel, organizatorii amenajează informația în funcție de locul prin care trec toți vizitatorii, concepînd-o ca un prolog destinat să creeze o ambianță, pornind de la o evocare (hîrtia pictată arătînd victoria de la Austerlitz, gloria militară trebuind a fi făcută sensibilă pentru vizitatori prin mijlocirea obiectelor autentice și simbolice: uniforme, tunuri, arme, un drapel).

Să ne gîndim ce-ar fi fost un atare prolog în mîinile unui cineast, ale unui Abel Gance, de exemplu! Dispunînd de imagine și mișcare, de întindere și de figuranți destui, regizorul n-ar fi avut decît să facă din aceste obiecte reunite în rotonda de la intrare ceva sugestiv și autentic... Să ne mai gîndim și ce-ar fi devenit un atare prolog sub pana unui istoric! Condițional inutil; istoriile lui Napoleon abundă toate, laudative sau critice, recurgînd la lanțul conceptelor atașate gîndirii scrise. Diferitele moduri de comunicare nu comunică între ele. Cineastul n-are ce face cu obiectul autentic, care-l încercă pe istorie în timp ce pentru expoziție obiectul își asumă în cele trei dimensiuni ale sale, în imobilitatea sa, în starea sa materială, chiar și în degradarea sa, un rol de „emițător”, pe care se brânșează vizitatorii.

Să judecăm: diferitele aspecte sau avatare, cum am fi tentați să spunem, propun irefutabilele documente: copilărie și tinerețe — generalul — consulul — împăratul. Nu este vorba numai de o simplă suită cronologică. Comunicatul pune în lumină grija gradării unei atari puneri în scenă: documentele vor fi din ce în ce mai numeroase și mai impozante. Să vedem mai în detaliu cea de-a treia etapă sau cel de-al treilea avatar: „Generalul: cu dispoziții strategice care au permis luarea Toulon-ului, făcîndu-l cunoscut pe Bonaparte. Comandantul armatei interne, mariajul cu Josefina al cărei modest coș nu lăsau să se prevadă fasturile care aveau să urmeze, deschid

calea spre Italia. Primele portrete, dintre care faimoasa schiță a lui Gros, primele săbii istorice, câteva vederi din bătăliile contemporane, tratatele semnate cu Austria, papalitatea mărturisind ascensiunea rapidă a lui Bonaparte, fericit de a sta printre savanții institutului. Îl vom urmări în Egipt învingător închis în propria-i cucerire, adaptându-se țării cu umbrela de soare pe care ordonase să i se facă, îngrijorat de o explorare metodică.

Să recitim ultimul rînd. Sub pana unui istoric el ar fi provocat surîsul : „învîgătorul închis în propria-i cucerire“, se acomodează greu cu umbrela pe care și-o făcuse „îngrijorat de explorarea metodică“ !... Hazul provine din aceea că cele două părți ale frazei nu aparțin aceluiași sistem de inteligibilitate. Din punct de vedere al comunicării trebuie să mai adăugăm : căci este *tot atît de adevărat* că Bonaparte a cucerit Egiptul, cît că și-a comandat și o umbrelă. Dar istoricul nu plasează cele două fapte pe același plan și nici nu le evaluează în același fel ; el va ignora umbrela pentru a se consacra „grijii de explorare metodică“ a lui Bonaparte. Analiză care este înlocuită la Grand-Palais printr-un obiect de echipament, singurul pe care-l poate oferi expoziția și pe care-l socotește drept piesă importantă.

Apoi, secția *Consulul* propune : „Afișe vor evoca lovitura de stat din Brumar ca : Pînza lui David, Trecerea Alpilor ; Veșmîntul și sabia de la Marengo, relatarea bătăliei, vor contrasta cu veșmîntul Consulului, cu spada lui, cu portretul său oficial făcut de Gros“.

Obiectele expuse se așază prost într-o suită logică ; mai mult, se pretează apropierii și contrastului : evocarea loviturii de stat prin afișe și prin pînza lui David ; opoziția între veșmîntul și sabia de la Marengo și veșmîntul Consulului și spada sa. În schimb, dispoziția obiectelor, prezentarea lor la nivele și iluminări deosebite, materiile, formele, culorile pe care le propun ochiului indirect pipăitului, creează o *participare fizică*. Spre deosebire de evocația literară care face apel la

imaginație și la reprezentarea mintală, spre deosebire de analiza istorică care vădește raționament, expoziția introduce o *comunicare de tip sensorial*. Aceasta nu exclude deloc participarea mitică ; dimpotrivă, ea o concretizează așa cum arată secția consacrată *Împăratului* : „relicvele încoronării vor fi prezentate publicului care va avea acces la gloria imperială prin intermediul portretelor lui Ingres, Girodet, David, prin marele colier al Legiunii de Onoare și prin Codul lui Napoleon“.

Accesul la gloria imperială — căci despre aceasta e vorba în ultima etapă — se face și prin mijlocirea portretelor (și a obiectelor relicve prezentate sub forma unui altar, care se poate, dacă nu atinge, cel puțin vedea intens și îndelung). Natura participației se schimbă odată cu modurile de comunicare, fiecăruia corespunzîndu-i părți diferite din ființa noastră. Relicvele încoronării exersează o fascinație pe care nici o altă tehnică de informare n-ar fi putut-o produce. Televiziunea și cinematograful chiar, cu toate resursele lor, n-ar fi putut avea prin scurgerea imaginilor, forța care emană din *obiectul prezent*.

„Puterea Împăratului se bazează pe victoriile continuu reînnoite. Va ajunge, deci, pentru evocarea lui Napoleon în campanie să se reconstituie corturile sale cu materialul lor, să fie prezentat în capul oștilor, să i se expună uniforme, armele, o șa, o trăsură parcurgînd Europa...“. Prima frază implică un raport de cauzalitate. Dar pentru ce alegerea verbului „a se baza“ ? S-ar fi scris în mod curent și mai obișnuit : „puterea Împăratului s-a datorat victoriilor sale, reînnoite fără încetare“. Or, aceasta, s-a-nîmplat pentru că verbul *a se baza* se pretează rău la desemnarea unei articulații de tip causal. E preferabil, dimpotrivă, să se sugereze modul de legătură propriu expoziției, în acest caz, evocarea. Relația de cauzalitate enunțată prin expresia „se datorează“ ar pune în loc perspectiva istoriei scrise și ar antrena firește explicații cu caracteristica victoriilor succesive, cu cronologia lor, cu desfășurarea lor respectivă, analiza referindu-se pe rînd la problemele politice,

strategice, tactice. Or, expoziția, care articulează prost sau chiar deloc relațiile logice, înlocuiește aceasta prin prezentarea de *obiecte autentice* — cort, arme, uniforme — și prin „o trăsură parcursă Europa“; ea-și trage puterea și prestigiul din *obiectul unic*. Comunicarea se compune din semne, care nu sînt făcute în mod necesar ca semnul lingvistic dintr-un semnificant și un semnificat; obiectul semn care este propriu expoziției, instaurează un *raport* de la *participant la participant*. Modurile de recepție variază odată cu *media*. Se mai crede apoi că, cunoașterea conceptuală și transmisia verbală alcătuiesc fundamentul „adevărului culturii“. Iluzia școlară fiind pe cale de dispariție, fiecare mediu contribuie în felul său la formarea culturii.

Expoziția, factor al realității: Armory Show

Este astăzi un fapt stabilit că expoziția Armory Show, care a avut loc în 1913, în sala de arme („Armory“) a regimentului 69 din Garda Națională de la New York, „a fost prima expoziție americană de pictură europeană contemporană“ și „deși s-a vociferat la adresa nebuniei și degenerescenței, (ea) a modificat profund atitudinile americane în fața artei.“*)

„Expoziția s-a deschis printr-un vernisaj rezervat jurnaliștilor, duminică 16 februarie, seara. Au asistat o mie de persoane. Recepția care a avut loc în ziua următoare, a reunit cca 5000 de persoane, în timp ce o lună mai târziu, la 15 martie, cînd expoziția și-a închis porțile, 87620

*) Informațiile pe care le dau sînt extrase din articolul lui Bruce Watson, din *Revue Internationale des sciences sociales*, op. cit., p. 23. Autorul se bazează el însuși pe cartea lui M. W. Braun, *The Story of the Armory Show*, New York, Hirshhorn Foundation, 1963, pe care-l socotește operă exhaustivă în materia respectivă.

de persoane, aproximativ, o vizitaseră“. În ceea ce privește reacțiile, ele au fost în cea mai mare parte negative: opere de artă mediere, le-au criticat unii; mistificare, s-au indignat alții, mai ales în fața *Nudului coborînd o scară*, de Marcel Duchamp. „Explozie într-o tîmplărie“, cum scria Julian Street în *Everybody*, periodic faimos din acea vreme.^{*)} Succes de scandal mai mult decît de stimă, notează Barbara Rose⁵⁾, care mai adaugă: „Rezultatul cel mai important de la Armory Show a fost poate cel mai puțin vizibil: expoziția a împrăștiat în toată America, sub formă de reproduceri sau cărți poștale, imagini noi care au impus conștiinței țării existența unui lucru atît de bizar, cum era atunci în ochii întregii lumi, arta modernă.“**)

Să presupunem acum că expoziția n-ar fi avut loc și că în locul său n-ar fi fost publicată la New York o carte despre arta modernă, *pictorii cubiști* ai lui Apollinaire, de exemplu, efectul ar fi fost același? Evident, nu. Miile de vizitatori nu s-ar fi înghesuit niciodată în același loc pentru a vedea aceleași opere. Reacțiile negative și pozitive atît de numeroase, atît de vii, n-ar fi avut ocazia să se manifeste în același timp. N-ar fi fost tratată în mod asemănător Domnișoara Pogany a lui Brâncuși, „Oul tare în echilibru pe o bucată de zahăr“; nu s-ar fi arătat expoziții parodice ca: „Farul Asociației New Yorkese pentru orbi“ care a acordat premiul unei fetițe de 10 ani, sau cealaltă, care a premiat „un tablou pretins pictat de un cimpanzeu“. Pe scurt, luarea de cunoștință cu care toată lumea este de acord astăzi nu s-ar fi produs. Eu neglijez partea de probabilitate care există în aceasta, dar mi-ar părea rău să nu văd în exemplul de la Armory Show proba că expoziția este

*) E interesant să se amintească că această operă, atît de celebră azi, a fost vîndută cu 324 dolari unui colecționar din San Francisco, care nici n-o văzuse!

**) Armory Show prezenta, să ne amintim, printre altele, opere de Ingres, Delacroix, Degas, Courbet, și impresionii, opere de Cézanne, de Matisse, de Picasso, de Picabia și ale familiei Duchamp-Villon.

o tehnologie culturală diferită de tehnologia cărții și care comportă azi, în calitate de mass-media efecte cu totul noi. Operele expuse răspundeau în parte unei științe achiziționate (cele ale lui Goya și Cézanne, poate), dar pentru Picasso, Matisse, Picabia și mai ales pentru Duchamp, era vorba doar de o primă emisiune a cărei conținut și coduri nu aveau încă echivalente la receptori. N-ar fi exagerat să se conchidă că puterea de intervenție a expoziției constă în a suscita noi reglaje, noi forme de comunicare și, pornind de la aceasta, să continue să schimbe structurile sociale, în mod special publicul. O să mai revenim la aceasta, dar deocamdată bine că am început.

Realitatea comunicată

Fiecare comunitate culturală își exprimă prin și în limba sa o anumită viziune despre Univers, al cărei specific este acela de a se distinge de altele. Gîndirea, după cum afirmă Rougier⁶⁾ sau, cu Benveniste⁷⁾ cea mai mare parte din lingviști, începe, mai înainte de orice, cu organizarea morfologică, sintactică și semantică. Metafizica, nu ezită să scrie primul articol despre aristotelism; este produsul grecului pe care se modelează celebrele categorii și relații pe care le onorăm sub numele de logică. Semnificațiile Hopi, observă Lee Whorf⁸⁾ nu împart ca noi timpul în trecut, prezent și viitor; în schimb, ei cunosc modalități care exprimă validitatea sau nevaliditatea acordată de locutor la ceea ce spune sau înțelege. „Ceea ce noi numim gîndire științifică, remarcă Jean Dubois, nu este decît o specializare a limbii indo-europene“.⁹⁾ În timp ce gîndirea a fost socotită drept o activitate autonomă pentru care limba nu era decît instrumentul și servitorul, azi tinde să se afirme o poziție contrară: limba este cea care „in-formează“ gîndirea care îi dă forma. Fără a vrea să intrăm în controversa pe care i-o opun din acest punct de vedere numeroși lingviști lui Chomsky,¹⁰⁾ pentru care lingvistica carteziană rămîne modelul, se constată că și unii și alții socotesc limba drept un

fapt antropologic prin excelență. Or, tocmai aceasta pune în discuție noile mass-media, ca de pildă expoziția.

Dacă este deci avantajos, adeseori chiar legitim, să studiem noile *media* prin analogie cu limba, trebuie să băgăm de seamă că modurile lor de acțiune respective scapă unui studiu pur lingvistic. A spune că jurnalul, radioul, televiziunea au fiecare felul lor de a comunica realitatea, (de unde McLuhan conchide că fiecare-și are realitatea sa...) nu antrenează cel mai adesea decît o adeziune îndoielnică. Și chiar dacă începem să ne punem de acord cu lingviștii, care susțin că limbi diferite decupează în mod diferit realitatea^{*)}, noi susținem ideea că ar putea să existe mass-media, simple *mijloace* de transmisie, cum continuăm să le socotim în forul nostru interior. Imaginîndu-ne că Gîndirea, prin care se definește omul, ar putea fi o chestiune de tehnologie, aceasta frizează sacrilegiul !...

Să reluăm exemplul expoziției. Spre deosebire de lectorul care intră în contact cu textul urmărindu-l rînd cu rînd, vizitatorul intră într-o clădire în care se deplasează pas cu pas. Lectura sa urmează sălile, precum capitelele, am fi noi tentați să spunem. Dar itinerarul unei expoziții nu este niciodată imperativ și nici chiar logic întotdeauna. Iei și colo se deschid sălile laterale în care se crede adesea pe nedrept că sînt puse operele secundare. Pentru a preveni ezitățile, anumite muzee dispun de panouri indicatoare, înscamnă *drumul care trebuie parcurs*, distribuie pliante, notițe și planuri. Diferența constă în aceea că, în timp ce cartea obligă într-o anumită măsură la o lectură autoritară, în orice caz lineară, expoziția tolerează drumurile crucișe, acomodează racursiuri, chiar omisiuni.

*) „...Decupajul conceptual variază în fiecare limbă“, scopul fiind să se introducă un început de ordine în Univers pentru că orice clasificare este superioară haosului și că taxinomia pusă la punct prin excelență posedă o eminentă valoare estetică. Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 5, 16, 21.

Imprimatul oferă lectorului o regularitate tipografică, condiția însăși a lizibilității: literele se succed în același corp la distanță sensibil egală, formînd grupuri net compuse; intervalul între rînduri e riguros calculat; toate paginile au aceeași fizionomie. Regulile tipografice asigură omogenitatea mesajului imprimat. Dispoziția operelor într-un muzeu este mult mai liberă. Totuși, dacă ea nu se confundă niciodată cu un text continuu, e sigur că acroșajul comandă o formă de comunicare, deci un fel de lectură. Odinioară, muzeele acumulau pinzele una lângă cealaltă, pe mai multe registre. Astăzi, prevalează aproape peste tot un acroșaj aerat, care, menajînd o izolare relativă între opere, le articulează mesajele respective. Montajele de sens pot să fie foarte diferite: istorice, cel mai adesea, operele se succed cronologic pe măsură ce vizitatorul avansează în parcursul său; ele pot avea tot așa de bine însă și alte motivații: expoziția *Napoleon de la Grand-Palais* își propusese anume să exalte aspectele Consului, Generalului și ale Împăratului.

Prelungind aceste reflecții riscăm să dăm peste noi surprize. Cînd televiziunea urmărește o expoziție (poate fi și oricare alt eveniment) sîntem tentați să spunem și să credem *că-i vorba de o simplă retransmisie*. Totul se petrece ca și cum expoziția sau evenimentul ar trece în secvența televizată. Dar de îndată ce părăsim această atitudine, această iluzie referențială, ne dăm seama că expoziția originală, ca și evenimentul original, nu mai există și că există atîtea evenimente cîte sisteme de informație. Mesajele ricoșează dintr-un mediu în altul: imprimatul trimite la imagine, imaginea la radio, radioul la televiziune, televiziunea la muzeu sau la expoziție. Evenimentul original și original, pe care-l urmărim se desfășoară prin multidimensionalitatea infinită și mobilă a mijloacelor de comunicare.

Acest punct de vedere pare exagerat, chiar primejdios. Și cred că nu i se cedează ușor. Pentru ca un mesaj să ne parvină, trebuie să ne sprijinim pe un sistem determinat în mod gene-

ral, pe cel cu care am fost învățați; e aproape o necesitate psiho-biologică. Or, acest dispozitiv de siguranță va continua el să funcționeze multă vreme în prezența „punerii în abis” generalizată, pe care o operează astăzi *mass-media*? Unei realități plurale trebuie să-i răspundă o reglementare plurală.

„Transmisia în direct a ciștigat cele 24 ore ale Mansului,,

„Sfîrșie bolidele pe pista din Mans. În jurul circuitului, 300 000 de spectatori privesc și se ridică în virful picioarelor pentru a întrevădea un fulger alb care nu va mai reveni decît cîteva minute mai tîrziu. Pentru această lume suspensul nu mai este o chestiune de ochi, ci una de spirit menținut în alertă de difuzoarele care țipă.

«Diavolii care vor să vadă un spectacol și-au adus postul de televiziune. Ca și francezii care au rămas acasă, ca americanii care pentru prima dată au putut să urmărească în culoare și în direct una dintre cele mai mari probe automobilistice din lume.»

«Interesul pentru bătălia finală între Porsche și Ford i-a fascinat pe telespectatori. Ei n-au înțeles însă dintr-o dată că ei de fapt asistaseră la o ispravă tehnică a televiziunii franceze. Datorită a două feluri de oameni: tehnicienii, de o parte, care, încă o dată au reușit să fie dintr-o dată în mai multe locuri; operatorii, pe de altă parte, au trecut de la retransmisia brută la creația imediată a unui spectacol estetic.»

«Meșter inconștient: Claude Lelouch este inspiratorul stilului. Aparatele de luat vederi în culori abandonau deodată pista, încadrau o masă de verdeață și cer, cădeau pe tribune și mulțime, se jucau cu uniforme albastre ale jandarmilor, se fixau apoi pe fața unei fete, după aceea pe

trei capete de mecanici, și toate acestea foarte repede.»

Imaginile finale, dezlănțuiri de urlete, de culori, mișcări imense ale mulțimii, te făceau, inevitabil, să te gîndești la marii clasici ai cinematografului. Apărea astfel reflecția naturală: jocul aparatelor de luat vederi în direct, care prezintă o astfel de lume în concurs; e deci posibil și cu mulțimea. Specialiști pricepuți, cunoscînd bine posibilitățile instrumentelor lor, pot transforma imediat realul în imaginar. Frumusețea poate de acum înainte să fie fabricată pe loc. *America insolită* sau *Calcutta* par dintr-o dată produsele unei lumi străvechi. Reportaje montate, eseuri elaborate! Începînd din momentul în care reportajul izbutește să facă mariajul dintre etică și estetică, tinde să devină una dintre formele cele mai înalte a cinematografului. De fapt, televiziunea este cea care a cîștigat cele 24 ore ale raliului Le Mans¹⁰.

Evenimentul — cursa — este ea oare restituită? Reconstituită? Reprodusă?... Trebuie oare să vorbim ceea ce ar fi mai drept despre un eveniment de gradul doi? Întrebările se acumulează. Primul grad la care ne referim, ca și cum ar merge de la sine, este oare realitate, ficțiune, mit? Nu este vorba numai de telegeniu, de reușita efectului la televiziune; este vorba de „telurgie“ — să ni se îngăduie expresia — *spectacolul televizat devine creație*.

Istoria să fie oare altceva? Este adevărat că istoricul nu dispune chiar de „fulgere albe“ care pentru spectatorii de la Le Mans sînt urmele bolizilor. Trecutul e o barieră absolută, cel puțin pentru percepție. Dar viteza nu tinde oare și ea să devină la fel? Cînd bolizii vor fi ca electronii, nu vom mai vedea nimic cu ochii noștri... Aceasta înseamnă că istoricul procedează la *montajul evenimentelor* cu documente, monumente și imagini din trecut. La fel și realizatorul procedează la *montajul filmului*, folosind imaginile și sunetele

din cursa de automobile. Am fi tentați să prelungim analogia comparînd geniul epic al unui Michelet cu cel al unui Lelouch... Să ne extindem comparația.

Evenimentul sau informația comunicată prin imprimare, implică o serie de condiții la care ne gîndim cu atît mai puțin, cu cît ne referim la lumea noastră de comunicare tradițională. Cartea pretinde — e un truism — să fie a noastră, ca s-o citim sau să mergem s-o cumpărăm, sau s-o împrumutăm de la o bibliotecă. Ceea ce implică încă o *ucenicie culturală* de care-și dau seama cei care neurmînd filiera școlară la timpul convenit, trebuie s-o facă mai tîrziu. Ce cărți să alegem? A intra într-o librărie e un fapt care nu se face fără ezitare. Orele de deschidere ale bibliotecii nu coincid întotdeauna cu orarul de lucru. În țările pe cale de dezvoltare, în care se trece fără tranziție de la vîrsta preliterară la era electronică, apar în toată complexitatea lor procedurile, demersurile, instituțiile, obiceiurile, percepțiile, modalitățile legate de funcționarea cărții. Televizorul — pe care trebuie dealtfel să-l cumpărăm sau să-l închiriem — ne îndrumă programele la domiciliu. Spre deosebire de librărie sau bibliotecă, el ne furnizează însă o materie permanentă, fără ca pentru aceasta să fie nevoie nici de deplasare, nici de consultarea unui fișier și nici de încurcături. El ne furnizează chiar și tonul.*) Între librarul la care trebuie să ne ducem și televiziunea care ne-a pus stăpînire pe casă, mijloc de a exersa un drept suveran, adică acela de a schimba canalul întorcînd butonul, lupta este inegală. Editorii acționează multiplicînd formulele de vînzare, prin corespondență, multiplicînd breslele, cluburile, cercurile și comunitățile. Pentru a avea informația la domiciliu, ei nu ezită

*) Ar trebui să ne dăm osteneala să-i analizăm efectele, să se compare numai dreptul de a întoarce butonul cu cel pe care-l deține automobilistul, apăsînd pe accelerator!

să pună-n cutiile de scrisori și prospectul care, însoțit de o misivă personală a directorului, oferă gratuit spre examinare timp de 10 zile, un volum pe care îl va urma în curînd o colecție întreagă, cu sau fără primă...

Raportată la cartea a cărei lectură o putem întrerupe după plac apoi relua mai devreme sau mai tîrziu, emisia televizată se desfășoară ireversibil pe ecran, în ritmul psihologic al telespectatorului. Participarea este cu atît mai puternică, cu cît simbolismul lingvistic este înlocuit printr-un mediu rece un *cool medium*, cum îl numește McLuhan, care obligă spectatorul să participe printr-o mai mare activitate la caracterul frust al imaginilor făcute din linii și puncte. În timp ce limbile noastre, cel puțin cele europene, articulează cu grijă trecutul, prezentul și viitorul, articularea timpului devine spumoasă la televiziunea care privilegiază puternic prezentul. Nu numai evenimentul se desfășoară sub ochii noștri, ci grație sincronismului stabilit între emițător și receptor, el ne și angrenează senzația pe propria-i desfășurare. *Actualizarea* care decurge din aceasta se dedublează și ea în *prezent indirect* și *prezent direct*. Experiența primului ne-a fost deja dată prin cinema; experiența celui de-al doilea e cu totul nouă. Transmisia în direct a primului alunizaj rămîne expresia cea mai bulversantă: 5 sau 600 milioane de spectatori au pus piciorul pe lună odată cu Armstrong. Simbolismul lingvistic, care ne-a permis să sfidăm timpul, cedează televiziunii, care ne permite să ne identificăm în timp. Simultaneitatea, apanaj al zeilor, este un produs cotidian al televiziunii. Iată-ne în curînd contemporani cu totul!

Alt apanaj divin, *ubicuitatea*, devine atît de obișnuit pentru micul ecran. În fiecare zi serviciul de informații ne conduce la palatul din Elysée sau la Casa Albă; în California unde bîntuie un ciclon; în marea sală a Kremlinului, care are, surpriză, tot atîtea lustre cît și delegați; în străzile din Amman, care crepитеază de tirul

mitralierelor; în spațiu, pentru a-i urmări pe cosmonauții care se joacă cu stiloul în vid; în vârful Mont Blanc-ului de care s-a lovit un avion — numai spicherul își schimbă puțin vocea — la prezentarea noii mode a casei Cardin... fără ca să ne mișcăm, fără ca să facem un gest, așezați doar în fotoliu, confundînd lumea *de afară* cu cea *a noastră*. Articulat și configurat atît de multă vreme de urmele noastre pe pămînt, spațiul se desfășoară într-o plasticitate universală, ca și timpul.

Evenimentul nu există în afara mesajului care-l difuzează. Or, difuziunea provine și din tehnologie și din psihologie, sociologie sau politică. Nu ne mai putem mulțumi să ne referim numai la noile *media* după modelul limbii. Puterea lor de intervenție este așa de mare că ele ne modelează mediul și chiar pe noi înșine. Un grup, o societate se caracterizează prin ceea ce am putea numi un „indice de coeziune” ridicat pe care îl creează practicarea credințelor, ideilor, valorilor și a comportamentelor comune. Prin opoziție, masa se caracterizează printr-un indice de coeziune slab; chiar cuvîntul coeziune pare impropriu. Diverse și intermitente, atitudinile și conduitele nu operează structural într-un cadru social. Totuși, chiar dacă ele se manifestă dispersat, ele tind să stabilească conexiuni care anticipă de fapt o omogenizare progresivă. Nici beneficiarii telefonului, nici auditorii radioului, nici lectorii marii prese, nici telespectatorii nu constituie unități distincte, chiar dacă comportamentele lor sînt tributare imperativelor comune. Comunicarea, chiar anonimă, cum zice Jean Lohisse¹²⁾, e totuși comunicare. Stării de dispersiune specifică masei îi corespund azi noi modalități de legătură. Auditorii și spectatorii care se *branșează* simultan pe același eveniment nu constituie, desigur, o comunitate și nici chiar o comuniune, cu toate că e greu să se refuze ideea că ei tind spre aceasta. Fără a vrea să ne jucăm cu cuvintele, e greu să respingem ideea că mass-

media sînt pe cale de a elabora un nou „trunchi comun“. Chiar dacă crengile, care cresc, își pierd identitatea individuală, chiar dacă devine din ce în ce mai posibil să le desemnăm printr-un „eu“ sau printr-un „noi“, se pare că se formează în „se“-ul comunicării anonime frunzișul arborelui universal care este pe cale să-nlocuiască esențele prețioase cu care se mîndreau parcurile și grădinile noastre de odinioară. Toată chestiunea constă în a ști dacă noi vom fi capabili să ne-nlocuim metodele de grădinărit prin „cultura masivă“ care singură poate să tindă nu la uniformitate (cum insinuează detractorii), ci la universalitate.

CAPITOLUL 6

De la reflecția în siguranță la reflecția riscată

Nu cu multă vreme în urmă, reculul timpului trecea (și mai trece încă) drept condiția însăși a obiectivității. Istoricul nu-și făcea un punct de onoare de a nu judeca mai înainte ca, după cum spunea el, „timpul să nu-și fi spus cuvîntul“. Din respect pentru această condiție el aștepta ca istoria să se transforme în știință. Multă vreme s-a abținut astfel — chestiune de demnitate și de rațiune — să nu riște în prezent. Dar azi, cînd informația de masă exercită un bombardament permanent, chiar și structurile culturale cele mai rezistente se spulberă ca nucleii atomului supuși fluxului accelerat al particulelor în ciclotroni.

Cînd Winckelmann și Mengs se înțeleseseră, spre mijlocul secolului al XVIII-lea, să discrediteze arta care se făcea atunci și să proneze singura frumusețe a artei antice („caracterul principal și general al artei grecești este o nobilă simplitate și un mod calm și grandios de a privi atitudinile și expresia“).¹⁾ Ei nu se gîndeau probabil că și atitudinea lor, care conjuga un arheolog faimos și un pictor mediocru, urma să exercite o influență tot atît de determinantă pe cît de durabilă. Dacă se consultă istoricii artei care s-au succedat pînă-n zilele noastre, se constată aproape întotdeauna că, dacă metodele se purifică, dacă cercetările devin mai riguroase, — în sens istoric — ele continuă pentru cei mai mulți să se inspire

din primatul artei grecești, ca dintr-un fapt. Fenomenul este cu atât mai semnificativ, cu cât îl găsim în manuale și, în general, în tot ceea ce servește învățămîntului în așa fel, încît să poată chiar vorbi de o veritabilă impregnare. Dar că Winckelmann, cum s-a descoperit după aceea și, cum remarcă insistent Lionello Venturi, n-ar fi văzut niciodată statui grecești, ci doar copii romane, ar fi trebuit, pare-se, să deschidă ochii. Or, nu s-a întîmplat aceasta; dimpotrivă, excelența clasică a continuat să prevaleze. N-a trebuit însă decît un șoc repetat al artiștilor ziși moderni, cam de un secol, pentru ca istoricii artei să-și pună în discuție presupunerile.

Nu-înțelegem prin aceasta să denunțăm o eroare; înțelegem doar să atragem atenția asupra a ceea ce subliniază azi etnologii și sociologii, asupra faptului că orice fenomen cultural — o scară de valori, mai înainte de orice —, provine dintr-o adaptare la condițiile spirituale, materiale și istorice în care se manifestă.*)

Cînd istoricii impresionismului vorbesc detaliat despre Manet, Cézanne, Bazille, Caillebotte, Monet, Pissarro, Renoir..., o fac cu o atenție și o perspicacitate remarcabilă. Dacă-și manifestă rezerve față de Meissonier, Cabanel, Gérôme, Bonnat, Carolus Duran, Dubufe, Baudry, Garnier, Chaplin, Burette, Biennoury etc. — „decorați, medaliați, în afara competiției” — într-un apendice sau chiar îi anulează, aceasta se înțelege de la sine sau pare a se înțelege. Totul se petrece ca și cum numai impresionistii pe care noi îi cunoaștem și pe care-i recunoaștem ca atare ar fi „făcut” istoria; și invers, ca și cum istoria i-ar fi „făcut” numai pe impresionistii pe care-i cunoaștem și recunoaștem ca atare. Gîndindu-ne, e vorba mai puțin de „fapte stabilite” cît de o *alegere*. Să precizăm:

*) Ruth Benedict, *Patterns of culture*, London, Routledge and Kegan Paul Ltd, 1968. „Istoria vieții individului este mai întîi de toate o adaptare la modele și criterii transmise tradițional în comunitate... Situația primește amprenta principalelor constrîngeri din cultura noastră...” p. 2 și 176.

istoricul de artă își asumă o *alegere pe care n-a făcut-o*. Dar cine a făcut-o în locul lui? Și-atunci, pentru ce și-o asumă? Chestiuni redutabile atîta vreme cît nu ne-ntrebăm despre atitudinea pe care o luăm, despre instrumentele intelectuale pe care le utilizăm, despre modurile și mijloacele de comunicare prin care se constituie obiectele de cunoaștere și cunoașterea însăși... Mai putem oare atunci să ne mulțumim cu gîndul (sau cu alibiul) că timpul a lucrat? Alegerea — pentru că este vorba de o alegere — nu trebuie oare prezentată ca atare? Atitudinea istoricului (oricare ar fi ea) riscă să devină abuzivă cînd pretinde să se situeze pe singurul plan al faptelor istorice. Din două, una: sau timpul care se invocă are puterea prin recul să decidă asupra veridicității și a validității; sau, cu sau fără recul, este vorba de o ficțiune cu care nu ne putem alia fără risc. A pune astfel problema este evident că nu vom găsi pe nimeni, mai ales printre istorici și savanți să ne acrediteze versiunea unui timp magic! Părăsită însă prima parte a alternativei, ne rămîne cea de-a doua de la care pornind, să descoperim că faptele din care se compune istoria nu se afirmă deloc de pe o zi pe alta, ca niște insule și nici că *se impun* printr-o putere care le-ar fi proprie sau datorită unei intervenții divine. Fără-ncetare limba ne trădează sau, mai degrabă, reflectă dispoziția noastră inconștientă în a confunda, prin alegerea verbelor, a diatezei pronominale fenomene naturale și umane. Fără-ndoială că pentru a da acestora obiectivitatea pe care o recunoaștem celorlalte, și la fel și pentru a acorda rațiunilor noastre privind pe cele din urmă, evidența pe care o acordăm rațiunilor privind pe primele. Ne convine sau nu, sentimentul grupului, orientarea sa, judecățile sale de valoare, cadrele sale de referință, comportamentele tind să se transforme în ordine a lucrurilor. Norma se vrea firească. Reculul timpului, în cele din urmă, nu este altceva decît valorificarea despre care acceptăm c-a luat loc și chip de stare de fapt. Dar o atare acceptare este și ea însăși un fapt cultural!...

„Ca produse ale istoriei reproduse prin educația difuză sau metodică, codurile artistice disponibile pentru o epocă sau o clasă socială constituie principiul distincțiilor pertinente pe care agenții pot să-l opereze în universul reprezentărilor artistice și al celor care le scapă, scrie Bourdieu; fiecare epocă organizează ansamblul manifestărilor artistice după un sistem instituționalizat de clasare, care-i este propriu, apropiind opere pe care alte epoci le distingeau, separând opere pe care alte epoci le asemuiau în așa fel încât indivizilor le vine greu să se gândească la alte diferențe decât cele pe care le îngăduie sistemul de clasare disponibil.“²⁾ Azi este în vigoare sistemul nostru instituționalizat de clasare; ansamblul reprezentărilor noastre artistice ne dă de furcă; codurile noastre artistice și, mai mult încă, *regulile noastre de joc* sînt pe cale de a se schimba. Istoricul artei nu se mai poate refugia în dosul cărților. Nici trecutul, nici ideea despre el, nici concepțiile sale nu mai sînt praguri suficiente. Înfruntat azi, el reacționează. Noțiunile înseși de *adevăr, obiectivitate, imparțialitate* sînt pe cale de dispariție. Comunicarea contemporană nu-și mai limitează schimburile la interiorul unui sistem fix. Scăpînd din ce în ce mai mult stabilizării, ea se amplifică și se accelerează pînă la a reclama o nouă strategie. Reculul timpului din care s-au inspirat atîta vreme statele majore intelectuale ar putea să cedeze exclamării economistului american Galbraith³⁾. „Trebuie mai întîi de orice să evităm să ne inspirăm din cărțile care sînt tot timpul în urmă cu cîțiva ani. Personal, nici eu n-am făcut altceva decât să descriu ceea ce se petrece deja sub ochii noștri“, și în aceasta ar fi nedrept să vedem o simplă butadă!

Cîteva amintiri anonime

Sîntem întotdeauna dispuși să surîdem cînd ne evocăm copilăria. Dacă ne abandonăm pentru o

clipă acesteia, e mai puțin pentru a regăsi imagini care-mi aparțin, cît pentru a găsi pe cele ale unei generații. Ca mulți alții, intrasem în liceu; ca mulți alții aveam un carnet în care consemnam, pe măsură ce le descopeream, sistemele filosofice (cuvînt mare pentru ceea ce înțelegeam prin aceasta) cu care se onorase omenirea. Credeam puternic că un Thales, un Anaxagora, un Socrate și un Platon dețineau adevărul despre care-mi imaginam, odată cu profesorii, că era banchetul la care eram toți invitați. Cu condiția, desigur, s-o merităm și, cum ni se repeta, să muncim. Cînd un sistem se preta la critică, nu mă-ndoiam nici eu nici alții că s-ar fi găsit un altul pentru a-l înlocui. Ceea ce se și producea dealtfel neapărat în cursul anilor și al programelor. Odată depășită îndoiala, Descartes ne deschidea calea regală a certitudinii. Odată depășite rătăcirile trecutului, istoria ne desemna sistemul republican ca o perfecțiune și ca un scop; pe scurt, *Rațiunea ilumina* națiunile, instituțiile și școala. A fost apoi ceea ce s-a numit „Ultimul război“ (cel din '14—'18), ba, chiar și un timp mai recent, care ne învăța să ne refugiem în trecutul schimbat; era harta Africii, în care se desfășurau, viu colorate, coloniile franceze, engleze, italiene și o bucățică din Togo, ex-colonie germană, sub mandat franco-britanic. Acolo eram asigurați că se răspîndesc binefacerile civilizației occidentale, grație abnegației misionarilor și zelului administratorilor, gata însă oricînd, dealtfel, să plece și unii și alții — după cum ne spuneau ei — de îndată ce negrii ar fi fost suficient de civilizați.

Progresul urmărea o dublă cale: pe de o parte, savanți și oameni de stat se străduiau să dezvolte bunăstarea tuturor, iar pe de alta, genii tutelare îi invitau pe elevi să ia loc pe tabloul de onoare, care prefigura elita de mîine.

Nu se vorbea nici de cadre, nici de promoție, nici de debușuri. Studiile culminau cu „premiul de onoare“. Mulți vor rîde, sînt sigur, de aceste

televiziune. Am putea-o schematiza, dealtfel, precum urmează :

1. Știința e constituită din moștenirea trecutului la care se adaugă eforturile contemporanilor.

2. Ea constituie un ansamblu de cunoștințe, un capitol, care se transmite *prin școală*.

3. Transmiterea sa e asigurată simbolic prin „stindardul” care trece de la maestrul la elevii cei mai merituosi.

4. Instituțiile constituie chipul vizibil al ordinii spirituale pe care slujitorii au misiunea de a-l perpetua.

5. Autoritățile, emanații ale poporului, veghează asupra Binelui și Adevărului prin intermediul legii și al instituțiilor.

Astfel se impunea o imagine pe care epoca noastră a zdrobit-o. Dar cine se resemnează să-și vadă propria imagine făcută fărmice ? Aceasta este drama unei generații — a noastră — de a vrea să lipim la loc cioburile, atunci când noua generație le calcă în picioare cu nepăsare, fără să-și dea măcar seama. Asta, spre surprinderea indignată a adulților care nu înțeleg că tinerii pot să atace școlile și mașinile... Poate că din pricina cunoașterii care încetează să se mai confunde cu știința oficială. Și, de asemenea, pentru că știința încetează să se mai confunde cu o entelehie sau cu instituția care-i ținea locul : științele sînt multe, mișună ; ele se manifestă pe căi noi, la nivele nu prea cunoscute, încă neexplorate. *Transmisia* care pretindea să monopolizeze Școala și Autoritatea, apare deodată ca un *sistem lent de difuzare* pe care existența paralelă și simultană a *mass mediai* îl infirmă din ce în ce mai mult. *Mașina didactică* poate oare să recupereze întârzierea ? *Reciclarea* ne promite acest lucru. Dar descoperim că, dacă școala este făcută pentru un mediu înconjurător stabil, ea este din ce în ce mai puțin adaptată comunicării din epoca noastră. Cunoștințele pe care le oferă sînt în întârziere față de „aprinderea” informației. Modificarea vitezei schimbă structurile. În circuitele lente, validitatea tinde să se confunde cu adevărul. În circuitele rapide, con-

dițiile mobile în care se stabilește validitatea „problematizează” adevărul și schimbă configurația fenomenelor.*)

Viteza transmiterii ⁴⁾

Cîmpul de informare, generalizat, modifică în noi sentimentul timpului : efectul reculului, multă vreme considerat ca factor de obiectivitate, trebuie să țină seamă astăzi de noul *efect de actualitate*, a cărui putere este cea de a se confunda, la limită, cu percepția. Însăși aria perceptibilului, care se limita și se limitează încă, riguros vorbind, doar la ceea ce puteau cuprinde simțurile noastre — cîțiva metri pentru auz, cîteva mii de metri pentru vîz, cîțiva centimetri pentru pipăit — se extinde la întreaga planetă și chiar mai departe. Cine oare nu a simțit „fizic” piciorul lui Armstrong atingînd solul lunar ? Dar alături de această extindere prodigioasă, care avea ca preludiu atîtea ficțiuni devenite realitate, se produce un alt fenomen nu mai puțin puternic și nici mai puțin surprinzător. Un mesaj care-și face drum prin acele *media* clasice, relativ lente, care sînt cuvîntul, scrisul, învățătura, implică un decalaj temporal de care țin seama, pe de o parte, emițătorul care confecționează mesajul, pe de altă parte, receptorul care îl descifrează. Aceasta este întreaga deosebire, de exemplu, între discuțiile dintre martori, chiar la locul unde s-a produs accidentul și relatarea pe care o citim, a doua zi, în ziar : „Joi, în jurul orei treisprezece, pe șoseaua națio-

*) A se vedea, asupra acestor probleme, lucrarea Margaretei Mead intitulată *Le Fossé des Generations*, Paris. Denoël-Gonthier, 1971, col. Médiation. Mobilitatea problemelor este pusă în lumină de către autor încă din prefață : „Acum douăzeci de ani, cînd pregăteam Conferința de la Casa Albă, asupra Copilăriei, problema centrală care îngrijora pe tineri și pe cei ce se ocupau cu dificultățile lor, era cea a *identității*... Astăzi, problema centrală este cea a *adeziunii* : la ce trecut, la ce prezent sau la ce viitor pot adera tinerii idealști ?”

nală numărul 7, o mașină care mergea în direcția Nisei s-a lovit puternic în față...”

Ziarul stabilește coordonatele temporare și spațiale care situează evenimentul în *vederea comunicării sale ziaristice*. Din partea sa, receptorul adaptează lecturii sale o comportare „decalată”, cea care îi permite fără să se tulbure prea tare, să citească la grămadă despre accidente, noutăți politice, anunțuri. Chiar dacă o asemenea informație îl mișcă, mesajul nu se *actualizează* decât într-o măsură limitată. Decalajul spațio-temporal condiționează totodată evenimentul, transmiterea sa și receptorul. În cazul presei, care recurge la scris, nenumărate mijloace sînt puse în lucru, după nevoi, pentru a *activa* impactul: mărirea titlurilor, punerea în pagină (cinci coloane pe prima pagină), fotografii de presă etc. Rămîne faptul că transmisia decalată nu poate prinde din urmă, prin definiție, transmisia instantanee sau în direct cum i se mai spune, proprie radio-ului și televiziunii.

Creație și difuzare

În zilele noastre, unele orașe — New York, Paris, Londra, Milano... — își au locul în lumea *locurilor calde*, prin opoziție cu locurile *căldute* sau *reci*, gradele de căldură sau de frig folosind la măsurarea a ceea ce s-ar putea numi „energie artistică”.*) Nu înseamnă că asemenea orașe posedă neapărat cel mai mare număr de artiști creatori, nici pe cei mai buni (în ciuda legii numărului mare); ci că, aici creația artistică este însoțită din ce în ce mai mult de *mijloace* care o semnalează, o difuzează, o acreditează (presă, radio, TV etc.). Locul cald se definește prin *combinarea puterii sale de creație cu puterea sa de difuzare care determină puterea sa de emisie*.

*) Se înțelege că aceste imagini luate din fizică nu vor decât să pună în lumină indicii care scapă formulării curente; ele nu au pretenții științifice.

Fenomenul este cu atît mai greu de explicat cu cît, în accepțiunea lor curentă și în situația noastră curentă, termenii de creație și de informație continuă să acopere semnificații și experiențe distincte. Simbioza care este pe cale să se producă (am putea relua expresia de „amalgam” sau „hibridație”) pune la încercare în același timp și vocabularul și comportamentul nostru. Chiar dacă *mass media* realizează o comunicare în care nu se mai află de o parte o operă (sau un eveniment), iar de alta o „informație” asupra acestei opere sau asupra acestui eveniment, încă avem mari dificultăți în a accepta faptul că sînt „consubstanțiale”: și totuși *unite în aceeași mișcare de difuzare, opera și informația ajung la existență*. Conceptele care pretind să le izoleze sînt, de acum înainte, parte integrantă.

Obiecția ce mi se va aduce (detractorii artei moderne își dau osteneala cu violența disperării) este că opera ar fi din ce în ce mai mult făcută pentru a satisface nevoile publicului și că, răspunzînd imperativelor publicității, este supusă procedelor denunțate de un Vance Packard, de exemplu.⁵⁾ Fenomenul despre care vorbesc se situează în altă parte decât între aceste extreme; el nu se situează nici măcar în „dreapta cale de mijloc” pe care deseori sîntem tentați să i-o rezervăm.

Dificultatea este cu atît mai mare cu cît limba ne reduce la relații stabilite. Trebuie deci făcut un adevărat efort de imaginație pentru a accepta, măcar cu titlu de ipoteză, că creația artistică (dar tot atît de bine este vorba de orice alte forme de activitate) nu poate ignora cîmpul informației maselor din care ea este astăzi o parte integrantă.

New Yorkul descoperă arta modernă în 1913, cînd a avut loc expoziția de la *Armory Show*. Școala așa-zisă americană devine conștientă de ea însăși după al doilea război și pretinde, sub leadership-ul artiștilor pop, să ocupe primul loc. Ne amintim de cearta urită care a izbucnit, acum cîțiva ani: *New York in*, *Paris out*, iar urmările mai continuă încă... Oricare ar fi, dealtfel, cearta, este interesant de notat că ea s-a produs, că opi-

nia a fost împărțită. Ceea ce dovedește că situațiile ciștigate, ca și noțiunile bine stabilite, sînt contingente și depind și ele de schimbările ce se operează în sistemele de comunicație.

Trebuie deci privit de aproape cum funcționează noile *media* pînă în aspectele lor cele mai neașteptate.

Martorul nevăzut

A devenit astăzi un spectacol banal vedeta coborînd din avion și făcîndu-și loc printre reporteri, fotografi, camerameni... ; spectacol banal e și cel al omului de stat coborînd din avion și oprindu-se în fața microfoanelor pentru a face declarațiile așteptate ; spectacol banal mai e apoi și acela al catastrofelor pentru care se află aproape întotdeauna la punctul cu pricina „martorul invizibil” (ne amintim de capodoperele genului care au fost asasinările fraților Kennedy realizate, una prin intermediul unui film de amatori, iar celălalt prin intermediul televiziunii...). Cînd o ceremonie solemnă are loc — funeraliile unui rege sau ale unui președinte de Republică, defilare militară sau comemorare patriotică — iată că, pînă și pe suprafața sacralizată de protocolul cel mai strict, năvălesc liberi fotografii și cameramenii pe care toți cei din jur — și în primul rînd cei interesați — se prefac că nu-i văd. Pînă și Papa, celebrînd liturgia sau închinîndu-se chiar pe locurile călcate de pașii lui Isus Christos (întîlnire intimă a Mîntuitorului cu Părintele Bisericii !) îndură asaltul flash-urilor fără să clipească. Informația masivă duce la cea mai ciudată dihotomie posibilă, pe de o parte actorii-participanți la o ceremonie perfect reglată care nu suferă nici o răsturnare, nici o slăbiciune ; iar pe de alta, reporterii care *traversează* aceeași ceremonie, oprindu-se pentru a alege un unghi favorabil, ghemuindu-se sau cățărîndu-se pe scaune, mișcîndu-se cu atîta dezinvoltură de parcă ar fi nevăzuți. Dihotomia e surprinzătoare cînd, ciocnirea degenerînd în revoltă, se pot vedea mani-

festanții aruncînd cu pietre de pavaj, dezrădăcînd copaci, incendiînd mașini, polițai precipitîndu-se în ritm de șarjă, aruncînd grenade lacrimogene, lovind oamenii cu bastoane — reporterii, mereu prezenți, dar nu mai puțin „invizibili”, fotografiînd și filmînd din partea lor polițai și manifestanți !... Dreptul la informație. Ce importanță au termenii, ceea ce este tulburător este faptul că în mijlocul ceremoniilor celor mai grave, în mijlocul dezordinilor celor mai violente, presa trebuie să fie *prezentă neparticipînd totuși la evenimentele*, în sensul în care o înțelegem de obicei. Agenții informației scapă localizării. Nici participanți, nici măcar „existenți” ; sînt mai curînd „priviri pure” decît martori. Calitatea de „informator al maselor”, dă reporterului-fotograf puterea invizibilității. Funcția informativă a devenit astăzi, odată cu difuzarea masivă și instantanee, o dimensiune nouă a evenimentului și a istoriei. Spre deosebire de ziarist sau de trimisul special care se adresează cititorilor săi prin mijlocirea articolelor *semnate*, televiziunea se „dizolvă” în informația instantanee pe care o difuzează. *Mass media* ⁶⁾ tinde să-l distrugă pînă și pe intermediarul care este totuși însăși condiția ei.

Informație și măsură

După Weaver, comunicarea îmbracă un sens foarte larg care include „toate procedeele prin care un spirit poate afecta pe un altul. Aceasta, desigur, nu privește doar discursul scris sau oral, dar și muzica, artele plastice, teatrul, baletul și, de fapt, orice comportare omenească. Sub anumite raporturi, poate fi de dorit să se folosească o definiție încă și mai largă a comunicării care, în particular, ar include procedee prin care un mecanism (să spunem o dotare automată pentru a urmări un avion după urma lui și a calcula viitoarele sale poziții probabile) afectează un alt mecanism (să spunem o rachetă ghidată urmărind avionul acesta).⁷⁾

Și pentru ca să aibă șansa de a putea fi receptat, ar trebui deci ca originalitatea să fie dublată de o anumită structură de sprijin numită „*redundanță*”. Aceasta nu mai este definită prin libera alegere a emițătorului; ea e determinată prin regulile statistice care guvernează folosirea simbolurilor întrebuintate în comunicare „...această fracțiune a mesajului nu este necesară (și deci repetitivă sau redundantă), în sensul că, dacă ar fi lipsit, esențialul mesajului ar fi totuși complet, sau cel puțin ar putea fi completat”. Weaver spune că-n mare, limba engleză ar avea o redundanță de cam 50%, „astfel că aproape jumătate din cuvintele pe care le alegem scriind sau vorbind depind de libera noastră alegere, iar cealaltă jumătate (deși nu sintem conștienți de aceasta) sînt controlate de structura statistică a limbajului”. Dacă scriu, pentru a da numai un simplu exemplu, „Mă bucur că vă văd; Cred c-o să iau avionul Swissair care sosește la Orly la 18 h 7. Pe curînd...”, e clar că aș putea tot atît de bine telegrafia și numai: „Sosesc la Orly la 18 h 7...”, esențialul mesajului subzistînd și astfel. Redundanța este deci o „entropie relativă”. Și chiar dacă ne apare mai întîi sub forma unei „risipe” de informație, ea este totuși necesară comunicării curente. Ce ar deveni altfel schimburile dacă le-am limita la stilul telegrafic?

Ea e însă cu atît mai necesară cu cît *orice proces de transmitere implică perturbații* care o deteriorează și cărora li s-a dat numele de „zgomot”: distorsiuni, interferențe, erori de transmitere. Se înțelege astfel de ce orice mesaj rămîne sub maximum-ul originalității sale. Redundanța sa este destinată astfel, pe de o parte, asigurării funcționării transmisiei, iar pe de alta, remedierii „zgomotului” parazitar.

Dacă se admite apoi că realitatea, în sensul cel mai larg al cuvîntului, există în și prin procesul comunicării, tot în sensul larg definit de Weaver, se pare că orice fenomen, orice obiect sau organism este asimilabil unui mesaj a cărui formă e constituită prin gradul său de coerență.

Ansamblul realității, sau, mai exact, ansamblul cunoașterii noastre, este în funcție de canalele de comunicare, *naturale* în cazul simțurilor (văz, auz, pipăit) și *artificiale*, în cazul telefonului, radioului și televiziunii, care sînt determinate prin *capacitatea* lor. Contrar accepției curente, informația este o *cantitate* și nu o *calitate*, desemnînd probabilitatea statistică a mesajelor și nicidecum *valoarea* lor.

Exact însă în acest punct crucial se produce un fenomen cu totul nou pentru care expozeul teoretic precedent era indispensabil. În experiența comunicării masive care se dezvoltă azi, se constată de fapt că, chiar dacă teoria informației distinge riguros între *calitate* și *cantitate*, este pe cale de a se produce o *contaminare între acestea două*. Sîntem din ce în ce mai înclinați să valorificăm formele și mesajele imprevizibile, neașteptate, „noi”, în detrimentul formelor și al mesajelor a căror previzibilitate ne dă sentimentul „deja văzutului”. Pe scurt, *polii banalității și ai originalității* care măsoară gradul de probabilitate al unei informații, par din ce în ce mai în stare să măsoare și valoarea. Nu subscriu însă la contaminare; constat numai că ea are totuși loc.

Încurcătura juriilor

Marile expoziții internaționale, ca bienalele din Veneția, Sao Paulo, Ljubljana, Varșovia, Paris, Tokio, recur, în general, la trimiși speciali care au misiunea de a alege operele și la un juriu însărcinat să decerneze premiile (cînd acestea n-au fost suprimate). Dar prea puțin contează detaliile: fie că e vorba de trimiși sau juriu, chestiunea care se pune este următoarea: *cum se face alegerea?* După cite se constată însă, juriul ține seama, fie că vrea sau nu, fie că o mărturisește sau ține sub tăcere, de *factorul nouitate*. Și totul se petrece ca și cum alegerile s-ar opera în funcție de cele ce fuseseră deja făcute în etapele precedente. Există totuși o linie de demarcație: pe de o parte operele *deja văzute*, cele cu cea mai mare redundanță; iar pe de alta, operele cu cel mai mare

grad de improbabilitate ; distribuirea stabilindu-se în funcție de opoziția banal-original. Altfel spus, „Miră-mă !” cum i-a zis Diaghilev lui Cocteau.

E adevărat că juriul nu rămîne la aceasta. Chiar dacă factorul „nou” joacă un rol decisiv, deliberările arată totuși că acesta nu e fără apel și nici că e acceptat fără un oarecare proces. Schimbările de vederi — curtenitoare, amicale, animate, adesea chiar violente — se adaugă apoi și ele calității „estetice” ; în general, ocazie bună de a analiza operele una cîte una. Și chiar dacă există divergențe în juriu, toți membrii par totuși a fi de acord în ceea ce privește această chestiune.

Tinîndu-se apoi cont de experiența juriilor, se poate observa că, cantitatea de informație exprimată de „nou” tinde să se impună în interiorul cîmpului generalizat care a devenit informația de masă, în timp ce calitatea, rămasă totuși ca un factor esențial, tinde să slăbească în comparație. Coexistența acestor doi factori ilustrează, în orice caz, bine comportamentul ambivalent al juriului : calitatea nu se mai detașează pe un *fond de artă stabilizat printr-o estetică stabilă* (cum s-au petrecut lucrurile în epocile „normative”, pînă aproximativ la finele așa-zisei arte oficiale) ; deci pe un fond de cunoaștere condiționată de istoricul de artă, de cunoscător sau de o cu totul altă autoritate. Din ce în ce mai mult, propunerile artistice (mai degrabă decît creațiile sau operele) „*valorează*” și deci există în funcție de mai marele sau mai micul lor grad de imprevizibilitate. Și în timp ce critica tradițională ne dirija judecățile spre trecut, după normele și criteriile în curs, cîmpul de informare generalizată întoarce săgeata timpului în direcția viitorului.

Fie că ne gîndim la expresii grosiere ca : „e depășit”, „asta aduce ceva nou”, sau „asta n-aduce nimic nou”, sau ca să ne exprimăm americaneste „e încă în, sau e deja înafară”... etc., caracterul lor aproximativ și frecvența lor atestă totodată că *obiectele ni se prezintă conștiinței sociale în strînsă legătură cu informația după un feed-back*

care acționează și asupra informației și asupra obiectului și totodată și asupra ansamblului sistemului. Totul se petrece astfel ca și cum conștiința publică s-ar manifesta în locurile caracterizate prin cea mai înaltă susținere a raportului *creație-informație*. Dar energia care provine de aici, se constată, tinde să se scurgă cu atît mai repede cu cît cîmpul de informare e mai larg și transmișterile mai rapide. Pentru aceasta *cantitatea de informație* tinde din ce în ce mai mult să devină un factor prevalent. Factorul comun încearcă însă zadarnic să se revolte : mișcarea nu cunoaște repaus. Și cu toate strigătele de alarmă, totul se petrece ca și cum arta și-ar schimba natura și, odată cu ea, întreaga realitate.

Un partid radical : Estetica informațională

Pentru un autor ca Abraham Moles ieșirea există totuși. „Pictura și muzica și-au epuizat potențialul de noutate. Întregul lor cîmp al posibilităților a fost definitiv jalonat și explorat.” Sortită „antropofagismului estetic” societatea consumatoare de originalitate devorează operele trecutului banalizîndu-le : ea absoarbe prin copii fără sfîrșit opera celebră într-un *kitsch al Suprapieței*. Opera de artă, rezervă de forme originale, se uzează sub priviri, se epuizează în copia multiplă inevitabil sortită kitsch-ului, avînd un *tîmp de viață* decurs din faptul expansiunii acestor conserve culturale. În cele din urmă o capodoperă nu e decît matricea propriilor sale copii. Dacă am crezut în eternitatea capodoperelor trecutului e pentru că acestea erau *mari*, dar dacă șase miliarde de insecte fericite devorîndu-le ochii și urechile vor sfîrși prin a le epuiza, aceasta va fi o chestiune de timp. Și astfel nu mai rămîne decît să se creeze noi arte, dat fiind că „opera artistului e întotdeauna programare senzorială, construcție de secvențe în spațiu sau în timp. Ea se diferențiază prin ansamblul situațiilor provocate și prin dispu-

nerea lor în mediul consumatorului artistic, noua figură a omului de bună credință. Ea reprezintă un echilibru fericit între *banalitatea* previzibilului și originalitatea noului“.

„Inginer de emoții, artistul, sau cel care-i ține locul, scriitor, pictor, sculptor, dansator sau acrobat, realizează un ansamblu numit mesaj sau operă izolabilă ca o secvență de unele din aceste elemente luate într-o anumită ordine“.

Estetica informațională îi va furniza regulile artei care „sînt modalitățile exacte de a asambla aceste elemente în așa fel încît să-i dea individului o anumită cantitate de noutate sau originalitate... Stabilirea acestui just echilibru între previzibilitatea de un anumit tip, pe care informaționalistii o măsoară prin mărimea numită „redundanță“ și originalitatea unui nou aport, e regula fundamentală a artistului, în măsura în care acesta se adresează unui public.

În ultimă instanță el se poate adresa unui singur om, sie însuși, într-o afirmație gratuită și fără proba validității, sau unui subansamblu restrîns al societății, cetate a artiștilor, cenacul, ghetou sau turn de fildeș; o Estetică a zeilor. De fapt, această analiză e urmată de esteticianul informațional, conform unei serii ierarhice a nivelelor de percepție: de exemplu, în mișcarea de la gestem la figură, de la figură la motiv etc. Explorînd, la fiecare nivel, modul corespunzător de asamblare a suprafețelor enunțabile. Aceasta este baza teoriei informaționale a percepției și a creației mesajelor“.⁹⁾

Îmi este totuși greu să subscriu la niște puncte de vedere atît de extreme. Au însă totuși meritul de a fi provocat reflecția; cel puțin asta s-ar putea spune despre ele! Pe de altă parte, mai au apoi și meritul de a ne smulge falselor nostalgii. La strigătul de alarmă al conservatorilor: „Nu mai există artă!“, Abraham Moles ripostează ca un mușchetar: „Ei și! Nu depinde decît de noi ca să ne-o fabricăm“. Exagerez puțin. „De acum înainte, proclamă autorul nostru, *natura nu va mai fi decît o eroare,*

pentru că ființa omenească o va reconstitui similar întru totul, acoperind spațiile cu beton, cu orașe de cărămizi și cu petece de gazon artificial făcut din plastic.

Mediul va fi *construit în întregime* de om, și dacă vor mai subzista cîteva rămășițe (de natural) *turiștii* se vor îngriji să le artificializeze. Artele programatoare ale mediilor înconjurătoare senzoriale vor fi făcute, ca dealtfel toate mediile, la ordinator sub supravegherea criticului și debarasate cu grijă de orice romantism rousseau-ist al Naturii. Orice artă va fi încredințată ordinatorului, noi construind dealtfel lumea în totalitatea sa programată.“

Se văd astfel clar puse — și e încă un merit al acestor puncte de vedere paradoxale — cele două date ale problemei: sau arta este — conform tradiției — o chestiune de calitate, ale cărei capodopere picturale, sculpturale sau arhitecturale furnizează modelele; sau este o chestiune — conform criticii informaționale și pentru artistul inginer — de programare senzorială stabilită între *banalitatea* previzibilului și *originalitatea* noului, chestiune-n fond de cantitate.

Celor care-și imaginează însă că la mijloc este vorba de o discuție „între artiști“, le atrag atenția că se poate foarte ușor substitui totuși termenul de artă, cu cel de realitate, situația noastră globală fiindu-i de fapt suportul real. Dar cei ce se vor fi obișnuit să socotească arta ca pe ceva aparte, se vor fi putut oare obișnui cu asta? Și totuși să continuăm.

Așa cum sînt puse cele două date ale problemei, prezintă oare o alternativă? A alege tradiția în favoarea noului, înseamnă a mutila viitorul; a alege noul în dauna tradiției, înseamnă a amputa trecutul. Dilema este însă oricum dificilă. În ciuda neputinței rațiunii, să măsurăm totuși mutația în curs.

Departa de a ceda imperativelor logicii, manifestările se înmulțesc peste tot; niciodată artiștii n-au fost atît de numeroși, niciodată n-au avut atît de multe expoziții cu atîția vizitatori. Și

degeaba se ironizează mulțimile de turiști care traversează castelele, bisericile, muzeele, mulțimea experiențelor asociată cu generalizarea informației accelerate, încetează să mai opună „noul” și „calitatea” în termeni antitetici. Alternativa (sau dilema) e pe cale să se transforme într-o structură dinamică de care ar fi prematur să spunem în ce constă, dar că ceea ce interesează în cel mai înalt grad, e să considerăm, cum face Michel Conil Lacoste, semnalind „dacă nu anxietatea cel puțin perplexitatea comentatorului artistic din 1970 receptiv la toate îndrăznelile și la cele mai recente, mai radicale sau fugitive propuneri ale așa-zisei avangarde”.¹⁰⁾

De ce resursă, de fapt, poate încă dispune vocabularul și apropierea tradițională a criticii văzându-se-n fața unei simple telegrame, lipită de perete, indicind că marțea anterioară, la cutare sau cutare oră, într-un anume loc, semnalul său s-a aruncat înspre nord-est. (În cea mai fericită ipoteză numitul are dreptul și la o fotografie de fațadă indicind printr-o cruce balconul din care s-a făcut gestul istoric.)

„Cine nu vede că aceste opere nu mai sînt analizabile în termenii de bine sau de rău, *a fortiori* de urît sau frumos, și nici justițiabile decît prin aprecierea: «E interesant, sau nu», sau: «Aduce ele ceva nou sau nu». Vorbind de vaca Elsie, expusă în carne și oase la galeria de artă din Ontario în cadrul unei expoziții intitulată «Realisme» sub același acoperiș cu colecțiile vechilor maeștri și pe care paznicii o hrăneau stoic în fiecare dimineață cu fin, autorul previne facila obiecție: «Elsie, lăsînd la o parte bagatela și toate aceste evoluții în sensul dilatării operei de artă, după toate tehnicile și la toate scările, confruntarea ei cu toate disciplinele care-i păreau ieri mai heterogene, subțierea radicală a conținutului și a duratei sale, nu înseamnă deloc o mistificare colectivă. Toate acestea desemnează fizionomia unei arte care caută disperată o lume unde, prin intermediul informației, totul să comunice în fiecare clipă și care se încăpățînează în negație sau

disproporție, pe măsură ce formele tradiționale, după care era ajustată critica, se saturează și repetă.» Trebuie apoi să fim atenție la neliniștea care străbate și a cărei gravitate depășește cu mult problema artei: «În cele din urmă am ajuns la punctul în care sociologul, psihiatrul, semantologul și specialistul în informatică pun stăpînire pe obiectul Criticii pentru a analiza și raționaliza ceea ce scapă criteriilor gustului sau nu se mai înserează într-o ierarhie valorică. În fond, toată problema e de a ști dacă aceștia mai au sau nu nevoie de critici pentru a le desemna punctul de plecare».

De fapt, aceasta este, la răscrucea la care ne aflăm, marea problemă care se pune. Dar nu sînt numai mesajele cele care se schimbă. Informația de masă angajează întregul sistem. Și nu se exagerează deloc spunîndu-se că ea se postează la începutul unei noi realități. Pe drept cuvînt, informația, repetăm, *in-formează*. Cantitatea care se transformă în calitate este una dintre mutațiile cele mai bulversante care pot exista. Să mai alegem însă încă vreun exemplu sau două pentru ilustrare.”

„Show”-ul princiar

„Patru mii de privilegiați asistă marți la «show»-ul de investitură a prințului de Wales”; titlu din *Le Monde* din ziua de 1 iulie 1969.¹¹⁾ ne informează că „În afara chiloților de satin alb și a ciorapilor de mătase, prințul Charles va trece marți la castelul Caernarvon toate probele pe care le-a trecut și unchiul său David, acum cincizeci și opt de ani. (...)

Timp de două ore și jumătate va fi *pe scenă*, sufocîndu-se sub veșmintele calde, purtînd spadă și ținînd în mînă bastonul de aur, cu o mică coroană pe cap, în această greoaie atmosferă, trebuind să asculte și trei rugăciuni, două imnuri, două texte biblice, și, bineînțeles, textul de investitură... (...) *fără armură* prințul Charles va avea *primul rol în această mare revistă*, făcînd să *pălească de gelozie cei mai buni regizori*. E ade-

vărat că producătorii acestui show dispun de la început de *atuuuri excepționale*: în care, dacă nu în Anglia, problema era să se găsească o *regină adevărată*, înconjurată de o mare *figurație* de principii, duci, judecători și toți cu uniforme și accesoriiile lor... Toată curtea fiind acolo, în costumația de rigoare, mobilizată pe loc, pentru un mare spectacol, montat de un *specialist*, ducele de Norfolk. Acest personaj, remarcabil, vorbește cu mândrie despre meșteșugul său de mare șambelan, de mare *impresar regal*."

N-ar fi cazul să se remarce aceste pasaje dacă ele n-ar reflecta, pe de o parte, spiritul și tonul care se relevă în toată presa,^{*)} iar pe de altă, transformarea pe cale de a se produce sub ochii noștri și la care se referă tot ceea ce am subliniat.

Iată deci că o ceremonie provenind din tradiție și fondată pe un ansamblu de valori la care sînt obligați să participe toți cei supuși încoronării, devine un mare spectacol, un *show*. Ceea ce s-ar înțelege prost din partea a patru mii de spectatori privilegiați care asistă la ceremonie, dar ceea ce se explică știindu-se că la aceasta participa, după cum spunea articolul, „o audiență invizibilă evaluată la vreo sută de milioane de telespectatori din întreaga lume“. Și ar fi greșit să se creadă că aceștia reprezintă extensiunea celor de față. De fapt, *ceremonia* la care asistă curtea și invitații de onoare la castelul din Caernarvon se transformă în spectacol pentru telespectatorii care, în salon, bucătărie sau altundeva, privesc la micul ecran. Invitații de onoare participă fizic și spiritual la ceremonie. Pentru sutele de milioane de telespectatori din întreaga lume, și din care mulți n-au idee despre tradiția engleză, investitura prințului de Wales e, păstrînd proporțiile, o *producție televizată*, ca retransmisia celor 24 ore de la Le Mans, a liturghiei pontificale, sau a jocurilor olimpice.

*) Anume am ales *Le Monde*, unul dintre ziarele cele mai serioase. Și n-am avea decît să ne raportăm la jurnalele de senzație sau la magazinele de mare tiraj pentru a judeca dimensiunile extraordinare la care a putut ajunge această „revistă de mare spectacol“.

În ajunul evenimentului care urma să schimbe, am spune, istoria omului și care urma să satisfacă, în orice caz, unul dintre cele mai vechi vise, jurnalele căzuseră de acord asupra acestui gen de titluri și comentarii: „Exigențele cosmonauților și «show»-ul lor extraordinar“ (...) ...Cum Neil, Mike și Buzz puteau să-i intereseze pe sutele de milioane de spectatori urmînd indicațiile severe dar oficiale de la NASA, care stipulau ca ei să păstreze în zbor un caracter serios, demn de scopul său, de-barcarea omului pe lună.

„(...) Impresia generală la sfîrșitul acestei prime emisiuni de o jumătate de oră a fost excelentă. Neil, Mike și Buzz au știut să-și joace rolul. Seriozitatea punerii în scenă a fost respectată. Mike Collins ne-a făcut să-i vizităm nava, așa cum nimeni n-o făcuse înaintea lui.

Și apoi am avut și noi un *spectacol*. Lovitura clasică a efectelor imponderabilității — dar chiar și acolo, echipajul de pe *Apollo 11* a știut să aducă ceva nou — facilitatea cu care Buzz și-a efectuat *mişcările* în sus sau în jos avea ceva uluitor (...).

Și am văzut și noi pămîntul. Pămîntul Nostru. Un spectacol de acum încolo clasic, dar totdeauna alîl de frumos.“¹²⁾

Ar fi nedrept să surîdem de aceste comentarii sau să-l acuzăm pe ziarist de dezinvoltură. Ele reflectă metamorfoza care se operează în și prin *mass-media*. Televiziunea implică o participare de un nou gen care pune în prim plan *evenimentul spectacularizat* cu care ne schimbă scara valorică și pe cea a comportamentelor. „Cei trei astronauți acoperiți de confetti. Mai mult de două milioane de newyorkezi, aproape un sfert din populație, au aclamat toată ziua de ieri pe cosmonauții din *Apollo 11* în cursul unei mari parăzi, „parada Ticker“, în timpul căreia se aruncau cu pumnul confetti pe capul eroilor zilei.

Orașul a distribuit 150 de coșuri de hîrtie în birourile situate în locurile strategice pentru ca „muniția“ să nu lipsească. Se sfîrșeau toate hîr-

tiile, jurnalele, broșurile care cădeau în mână, cu o preferință specială pentru vechiul anuar telefonic.

„În ziua următoare «Triumfului» măturătorii evaluează cantitatea petecelor de hîrtie culese, ceea ce denotă felul special de măsurare a popularității eroului sau a eroilor zilei. Această idee de a cîntări hîrțile răspindite pe șosea aduce aminte de «triumful» lui Lindberg, de după traversarea Atlanticului : erau atunci cam vreo 3 milioane de persoane în New York pentru a-l aclama și 1750 de tone de hîrtie.

Dar recordul îi aparține astronautului John Glenn, pentru care new-yorkezii au răspîndit, în 1962, 3474 de tone de petece de hîrtie pe șosea.”

Cu aceasta s-a instituit un nou gest. „Obiect al cultului, Apollo devine o chestiune de rutină” pînă cînd fulgerul îl trăsnește pe Apollo 13, în 15 aprilie 1970 : „...pentru americani și restul lumii, rapid blazată de aventura spațială și treziți repede la conștiința primejdiilor acesteia, a început un interminabil suspens... și care, dintr-o dată, reactualizează interesul întregii lumi...” etc.

Dar cine-și dă oare seama de schimbare ? Mare Șambelan și ordonator al ceremoniei de investitură a prințului de Wales, ducele de Norfolk declară : „Eu nu produc, eu reproduc ; sarcina mea e să reconstitui istoria”. Fără a-și da seama că în calitate de „impresar regal” e regizorul unei superproducții pentru 500 de milioane de telespectatori. Ce să mai spunem apoi despre prăpastia care se creează între *ideea* pe care și-o face ducele despre misiunea sa „de a reconstitui istoria” și *realitatea revistei de mare spectacol* care are loc ?

Or, după profunzimea acestui abis se măsoară azi și dificultatea noastră de înțelegere, sau, cei mai grav, dificultatea noastră de a fi.

Securizarea prin folclor

Informația de masă ne propune o participare care, oricît de „dramatizată” ar putea fi, nu-i totuși de

aceeași factură cu percepția. Livrînd continuu universul în imagini la domiciliu, mass-media nu ne satură totuși. Susceptibil de a prinde toate formele, de a răspunde tuturor dorințelor, *imaginea se refuză atingerii*, scăpînd simțului prin care luăm, în general, cunoștință de obiecte, de noi înșine, de realitatea noastră fizică. Televiziunea în culori mărește și mai mult participarea senzorială. De unde și faptul că *rămîne permanent o anumită nevoie de a pipăi obiectele*.

Și nevoia e cu atît mai sensibilă cu cît producția industrială acționează în același sens cu *mass-media*. Ceea ce, la prima vedere apare de-a dreptul paradoxal. Supermagazine și magazine gem de produse. Cum să spunem atunci că ele ni se sustrag. Mai degrabă ar trebui să se vorbească de o constrîngere. De fapt, constrîngerea e mult mai puțin puternică decît s-ar crede. Produse în serie, obiectele valorează mai puțin prin singularitatea lor decît prin funcție. Mai mult, condițiile pieței sînt în așa fel încît existența lor este pe cît de efemeră, pe atît de instabilă. Pentru a le accelera circulația, obsolescența le sortește îmbătrînirii premature, cînd nu sînt pur și simplu condamnate la lada de gunoi după folosire. Mai asistăm apoi și la alt fenomen publicitar : *obiectele trec și publicitatea rămîne*. Multiplicînd întruna material obiectele, producția de masă sfîrșește prin a ne lega doar de imaginea mărcii.

Formidabilul proces de folclorizare la care asistăm e o încercare de remediere a sentimentului de frustrare. Goana după „obiectul autentic”, după „obiectul pipăibil” se desfășoară în toate locurile, pentru a compensa experiența decepționantă a informației și consumului de masă. Și-atunci nu-i oare ceva din fenomenul care se-ntilnește în căutarea din ce în ce mai ardentă a *antichităților* ? Odinioară expuse doar în orașe, de obicei în cartierele vechi, iată-le acum de-a lungul marilor autostrăzi și-n locurile turistice. Și totul se petrece ca și cum carcasa unui fotoliu, piatra despre care se pretinde c-ar proveni dintr-un capitel roman, masa garantată, stil „Empire”, ar

avea puterea de a ne restitui consistența timpului, de a ne face pipăibil ceea ce în circulația accelerată a imaginilor și a semnelor nu încetează să ne scape. Dar antichitățile se epuizează. Și pentru ca aceasta să nu se-ntîmple, obiectele autentice, în afara prețului, sînt înlocuite prin obiecte faimoase de epocă, ele însele apoi înlocuite prin antichități făcute din tot felul de bucăți. E dealtfel nevoia noastră de a atinge ceea ce, pentru a remedia o mare frustrare, nu ezităm să promovăm la rangul de antichitate, adică tocmai obiectul pe care tehnologia modernă îl înlătură: se face deja comerț cu roți de car, cu șuruburi de teascuri și, nu-i de mirare nici cînd se vede un felinar de vînt alături de o lanternă venețiană. Amenințați de irealizarea progresivă pe care-o produce asupra noastră schimbarea accelerată, ne prindem de tot ceea ce ar putea să ne păstreze un trecut sesizabil. Lingura de lemn și locomotiva cu aburi intră amîndouă în muzeu. Investind obiectele cu o calitate *monumentală*, ni le facem memorabile; memoria de care ne dispensează ele, ne leagă însă fizic de tradiție.

Funcția folclorică are drept efect desemnarea expresă a obiectelor care au încă puterea de a ne stabili lumea. Cutia care se plasează alături de postul de televiziune, conjurează, prin masa ei, prin greutate, opacitate sau prin sclipirea surdă a lemnului său, filmul aparițiilor care se derulează pe micul ecran fără a lăsa nici o urmă. „*Realități reale*” pe care o aprindem și o stingem i se opune mediul înconjurător pe care-l atingem și-n care ne mișcăm. Opoziție sau raport complementar? Zădărnice se-ntinde informația pe-ntreaga planetă și chiar dincolo de ea, pentru că noi tot rămînem legați de fosila vie, corpul, carnea și singele nostru. Și înțelegem astfel că instrumentul cel mai umil, cel mai derizoriu, ar putea deveni un „aide-memoire”, o mașină pentru a aduna la un loc cu imaginile unui trecut ireal și imaginile ireale ale prezentului, adică tocmai ceea ce e necesar pentru a ne asigura faptele și gesturile. Nu-n zadar face astfel turismul o atare consumație de folclor. Ori-

unde ne-am duce, ne este asigurat — spun toate prospectele — spectacolul de dans, muzică, costume și grupuri *folclorice*. Am putea însă zîmbi la gîndul tuturor acestor practici și chiar bănuî că dansurile „autentice” nu mai sînt altceva decît „numere”; am putea apoi acuza chiar „săptămîna mare” sau un oarecare „cortegiu de penitenți”, Patimile chiar, că n-ar mai fi decît mijloace de a face să curgă devizele... important e însă un lucru: constatarea că deplasarea rapidă produce același efect al irealizării ca informația accelerată. Păstrînd proporția, dansurile folclorice văzute pe lingă Hilton sau la Clubul mediteranean au același rol simbolic pe care-l are, pe lingă televizorul în culori, cufărul rustic.

În mutația pe care o trăim, folclorul exercită o funcție regularizatoare. Simuși din obiceiurile seculare și zvîrliți în viitor ca un proiectil, soarta noastră nu este prea deosebită de cea a cosmonauților, care, sustrași gravității, s-ar disloca, dacă cabina lor nu le-ar asigura ceva din atmosfera familiară. Și iată-ne că acum, în plină aventură cosmică, lumea își amenajează cabina. Deja se profilează și stațiunile orbitale...

Să nu cedăm însă anticipației, cu atît mai mult cu cît comparația e aproximativă. Folclorizarea are drept funcție investirea anumitor obiecte cu puterea de a asigura material și simbolic trecerea între lumea care se-ndepărtează și prodigiousul mediu de masă care se elaborează. Or, dimensiunea folclorică nu se confundă cu un continent pierdut; ea este ea însăși supusă tratamentului de masă pe care-l suportă semnele. Vedem însă atîta folclor la cinema și televiziune, cît dealtfel „pipăim” și la anticar, în interiorul casei noastre sau în cursul voiajelor. La fel și caracterul autentic pe care-l căutăm, rezultă mai puțin din contactul nostru cu anumite obiecte cît dintr-o anumită idee de autentic (sau o anumită imagine) care ne este dată de *mass-media*. Riscăm însă — și acesta e unul dintre riscuri — să ne atașăm mai mult de ceea ce ne este desemnat, decît de ceea ce ne-am putea noi alege. „Autenticul” e amenințat de a fi înlocuit

peste tot cu „tipic“. Valoarea obiectelor depinde mai puțin de obiectele însele cît de specificarea lor datorită producției informației și consumului de masă. Bucătăria „tipică“, castelul „tipic“, dansurile „tipice“ sînt toate efectiv „tipizate“ de ghid, prospect și publicitate ; și astfel obiectul pe care credeam în sfîrșit că-l vom atinge, ni se sustrage în jocul oglinzilor semnelor. În cele din urmă, astfel și investitura prințului de Wales este mai puțin o ceremonie televizată cît un *show* desemnat anume ca „tipic“ de televiziune. Recuperarea trecutului e o recuperare de ordin secundar ; folclorul e susceptibil de codificare ; dealtfel, se și codifică. Se naște însă atunci strania bănuială că învățămîntul întreg s-ar putea îndrepta atunci și el spre folclor...

Realitatea manipulată

Încrederea în Știință, în transmiterea Științei, în distribuirea ierarhizată a Științei, îi descoperă treptat caracterul mitic. Cunoașterea nu mai e actul pur al gîndirii, și nici al științei. Toți acești termeni pe care altădată ne plăcea să-i situăm într-un cer imuabil, denotă de fapt manipulări terestre, care variază considerabil cu sistemele și tehnicile de comunicație — presă, radio, televiziune, voiaje. Ne aflăm astfel întotdeauna într-un cîmp de practici și în interiorul cîmpului azi „activat“ de *mass-media* se produc *blocaje*, *decalaje*, *distorsiuni* și *defazaje* pe care ar fi nedrept să le identificăm pur și simplu cu o proastă funcționare. Iar ideologiile ne asigură c-ar fi suficient să *restabilim* doar starea de lucruri. Cine ar încredința însă pilotarea unui avion filosofului sub pretextul că acesta excelează în cunoașterea generală sau, cum se obișnuiește să se spună, în cunoașterea fundamentală ? Tabloul de bord al mașinilor noastre pretinde însă și revizia responsabilităților. Iar, 206

păstrînd proporțiile, televiziunea, radioul și presa nu prea sînt mult deosebite de avion.

Și oare nu se pune acum problema întrebării asupra informației de masă, a pîdirii transformărilor în curs, a scotocirii noilor moduri de înțelegere și a sesizării faptelor ce ne scapă ? Reflecția nu mai e asigurată de propriile-i balize ; ea trebuie să și riște.

CAPITOLUL 7

De la unicomunicare la multicomunicare

S-ar putea socoti aventuros, dacă nu chiar tendențios, în ceea ce privește limba, termenul de „manipulare” în locul celui de tratare. Or, dacă realitatea se construiește în și prin mijloacele de comunicare, înseamnă că ea însăși este o activitate socială. Am putea atunci să ne întrebăm — și în orice caz chestiunea nu poate fi trecută sub tăcere — dacă fiecare limbă nu răspunde unei strategii și unor obiective, al căror specific constă, pentru fiecare comunitate a celor ce o folosesc, tocmai în faptul de a se deosebi de strategia și obiectivele altor comunități.

Istoria, făcută din atâtea istorii multiple și contradictorii, ne lasă să bănuim aceasta. Limbile și conținuturile sînt mult mai strîns asociate decît ne-am putea imagina. Se poate ghici importanța pe care o trezește o astfel de presupunere în momentul cînd *mass-media* se va întinde peste tot pămîntul. Deja conținuturile culturale și faptele de civilizație, despre care s-a crezut atîta vreme că sînt compacte, lasă să li se vadă liniile de sudură. Pînă chiar și instituțiile care au traversat victorioase veacurile, pîrînd a fi permanent astfel! „Declarațiile magisteriului, chiar dacă sînt dogme în sensul strict al cuvîntului, au nevoie de noi interpretări”, declară cardinalul Doepfner, arhiepiscop de München, la simpozionul care reunise vreo sută cincizeci de episcopi la Coire, în 1969. Și chiar dacă, cu asistența Sfîntului Duh, ele con-

țin un adevăr obiectiv valabil pentru totdeauna, acesta este totuși formulat într-o limbă temporală. E vorba în ele de afirmații supuse condițiilor istorice, închise în concepte condiționate de o anumită epocă sau sistem și ieșite din anumite situații concrete sau dintr-un eveniment bine determinat. Iată de ce ele exprimă întotdeauna adevărul într-un mod inadecvat, sub un anumit unghi, trunchiat, în funcție de anumite aspecte și de un destinatar precis. Așa că pentru a le înțelege bine e necesar să le fie cunoscute și determinările¹⁾.

Citind această afirmație, putem să ne dăm seama de prodigioasa schimbare pe cale de a se produce. Or, dacă Adevărul religios acceptă să fie examinat în funcție de limba temporală care-l formulează, în funcție de condițiile istorice în care a fost stabilit de anumiți oameni pentru anumiți oameni, pe scurt, dacă dogma însăși este socialmente rezultatul unei condiționări, ce-o să se întîmple cu magisteriul laic care nu are nici scuza, nici puterea, nici alibiul invocării Revelației? Ce se va întîmpla cu autoritatea morală, politică sau intelectuală care pretinde să se instituie în numele principilor a căror transcendență, pretinsă, acceptată sau impusă, rezultă de fapt dintr-o organizare stabilită? În lipsa Adevărului, magisteriul oficial corespunde celei mai mari probabilități de certitudine. Dar certitudine în raport de ce? Transcendența e înlocuită prin legea marilor numere. E ceea ce am fi tentați să răspundem dacă fenomenele sociale ar asculta doar de legile fizice. Dar liniile de sudură care se văd întotdeauna mai bine, nu mai lasă loc îndoielii: societatea nu este un fenomen „natural”; definiția sa se află în faptele istorice bine determinate. Structura în clase și în caste (deosebirea contează prea puțin pentru moment) e o evidență. Certitudinea depinde de o Știință-Putere (sau de o Putere-Știință) care o organizează și controlează. Absolutul transcendenței, în cazul Bisericii sau al obiectivității democratice din societățile noastre, trece prin constringerea socială. De aceea, declarațiile cardinalului din München sînt atît de importante, Avînd

aerul de a nu privi dogma, ele clarifică de fapt orice formă de știință constituită și instituționalizată. Și fără a vrea să cădem în demagogie — și păstrând chiar dacă, deși numai ca rezervă, ipoteza unui Duh Sfânt care ar veghea la destinele societății, întrebarea asupra acestei „condiționări” ar fi totuși legitimă, dacă nu cumva, mai degrabă, chiar o datorie ?

Examinarea condiționării

Chiar redus la cea mai simplă expresie, examenul condiționării sociale arată că, cunoașterea, luată în accepția cea mai largă a termenului, care cuprinde și noțiunile de știință, autoritate, adevăr și putere, provine din instituții care nu sînt locuri de iluminare colectivă, ci de întreprinderi omenesti al căror scop este să grupeze oameni dotați cu anumite calități pentru a realiza anumite obiective. Astfel că, dacă ne convine sau nu, cunoașterea are deci un statut de *întreprindere*. Și nu numai că provine din autorități administrative și politice, dar că existența și funcționarea sa depind de mijloacele financiare sub formă de credite de construcție, funcționare, dezvoltare, promovare etc...

Pentru a ne menține la un singur aspect să luăm cazul Învățămîntului, care e mijlocul privilegiat, prin care Știința-Putere stabilește, menține și transmite credințele, valorile și comportamentele. *Întreprinderea* învățămîntului este supusă unei strategii care comportă numeroase tactici a căror expresie se află în stabilirea programelor, a formării profesorilor și în modalitățile de examinare. Un sistem deci a cărui complexitate, savant întreținută, ne este aproape întotdeauna prezentată în funcție de complexitatea materiei de cunoscut : Universul și misterele sale. Dar ce este în funcție de finalitatea sa ? În această perspectivă, complexitatea se spulberă pentru a face loc simplității. E dealtfel ceea ce a arătat bine Friedrich Edding, care conduce, de la înființare,

secția de „economie a învățămîntului” de la institutul de cercetări pedagogice al societății Max Planck, cum că evoluția statistică a cheltuielilor naționale stabilește că, cheltuielile consacrate învățămîntului cresc proporțional cu produsul național brut. Fapt însă care nu a rămas fără a provoca anumite reacții : ideea că ar putea fi un raport direct între economie și învățatură naște și va naște proteste, atît din partea „idealiștilor” (gînditori, moralisti și pedagogi), cît și din partea „realiștilor” (comercianți, industriași, politicieni). Ceea ce se numește în mod pudic „criză universitară” și care continuă să cam bîntuie peste tot, are legătură cu aceasta, neputîndu-se nega sau ignora. Ar fi bine să dăm atenție astfel și cercetătorilor ca Hellmut Becker, Christian Weizäcker,²⁾ care își găsească un ecou fără seamăn la un economist de talia lui Galbraith : „Educătorii au vanitatea de a voi să modifice sistemul de educație după imaginea preferată. Poate că influența lor nu e neglijabilă, dar decizia îi aparține numai sistemului economic. Ceea ce educatorul face după plac, e că se pliază conform exigențelor economiei”. (...).

E inutil să demonstrăm că azi învățămîntul superior e larg adaptat exigențelor sistemului industrial.*)

Întreprinderea *Științei-Putere* pune la dispoziția Învățămîntului instrumentul care-nseamnă și forță și prestigiu în același timp. Tradiția prin care trebuie înțeles ansamblul de fapte, valori și

*) Întrebîndu-se asupra acestei stări de lucruri, autorul răspunde : „Trebuie, de asemenea, să se vadă într-aceasta convingerea profundă a actualilor președinți de colegii universitare că orice tendință regretabilă ar putea fi exorcizată prin solemnitatea discursului. Elorvenitei i-ar veni însă greu să transfere creditele capitolului industrie mecanică spre artele frumoase ! Totuși, oricît de vidă ar fi, această retorică ne dă o idee despre problemă”. Un atare exorcism profunde și critica, orbirea la formele unei ceremonii oficiale. John Kenneth Galbraith. *Le nouvel Etat industriel*, Esau asupra sistemului economic american. Paris, NRF, Gallimard, 1968. Col. Biblioteca Științelor Umane (p. 244, 376, 377).

credințe, socotite preponderente și care trebuiesc transmise. Model, în dublu sens al termenului: exemplu edificator propus pentru imitare, pe de o parte, iar pe de alta, sistem explicativ. Astfel, *orice sistem tinde să-și erijeze propria condiție în stare de fapt* și contează pentru el doar obiectele, faptele și relațiile care-i sînt compatibile; restul e pur și simplu ignorat, azvîrlit la o parte sau trecut cu vederea. *Alegerile pe care le face condiționarea iau simultan valoarea de fapte și de valori*, restul e socotit drept cantitate și calitate neglijabilă sau iluzorie. Modalitățile adevărului sau ale falsității sînt mai puțin legate cu noțiunea de adevăr decît cu exigențele sistemului pentru a-i asigura funcționarea. În ciuda ordinatorului, care nu se pronunță, sistemul, el însuși, tinde să preia informația pe care o tratează drept ansamblu de informații, după un dublu mecanism: pe de o parte, alegerile, valorile și relațiile pe care le stabilește au singura calitate a obiectivității, iar pe de alta, această calitate a obiectivității garantează în schimb valabilitatea sistemului. La limită însă, validitatea și adevărul se confundă: asimptota reușește să devină tangentă! Odată apoi condiționarea uitată — sau care reușește să se facă uitată — sistemul debușează în absolut: Știința tinde spre universal; principiile și normele scapă timpului; formalismul devine veșmîntul vizibil al Puterii, de la motocicliști la episcopi, de la uniformă factorului, la cea a soldatului, de la felul de a obține o diplomă, la cel de a te ține pe picioare.

A cunoaște însă „condiționarea”, e ceva ce nu cade-n seama episcopilor!

Comunicarea temporală : contaminare, gesturi, simboluri lingvistice

Prin ce și cînd începe ea oare? Odată cu surîsul sugaciului? Dar există înaintea acestuia primele mișcări, strigăte, plîsete, gesturi, zgomote, mi-mica. O *comunicare prin contaminare* ar fi nedrept

212

s-o atribuim primei copilării. Ea se continuă pe parcursul anilor. Și de ea facem uz atunci cînd avem de-a face cu ființe dragi, cu semenii, ba chiar și cu animalele: cîini, pisici, cai, și cu obiectele, după cum o dovedește secretele complicitate care ne leagă de mobile, bibelouri și amintiri. Comunicarea afectivă care se sustrage analizei și pe care, dealtfel, și sîntem puțin tentați s-o analizăm, chiar dacă joacă un rol preponderent. Aceasta pentru că aria sa e limitată, deoarece însăși definiția ei implică *contactul*, prin aceasta aparținînd și *intimității*.

Începînd din momentul cînd încetează contactul *începe comunicarea simbolică* care este înlocuită de la distanță prin intermediul *mesajelor* a căror transmitere are drept efect mărirea considerabilă a ariei schimburilor și activarea procesului de socializare. Se constituie astfel lanțul lingvistic.

Nu este vorba de un progres linear. Și așa cum se menține comunicarea prin contagiune în intimitatea vieții noastre, la fel subzistă și *comunicarea prin gesturi*. Să ne gîndim numai la rolul pe care l-a jucat atît de mult, și pentru milioane de oameni, salutul hitlerist sau cel fascist. Să ne gîndim la ceea ce înseamnă în fiecare mediu social jocul reglat al mișcărilor și al mimicii prin care se anunță cineva ca „membru plin”. Ceremonii universitare sau sportive, reuniuni politice sau mondene, „*cei care sînt implicați în acestea*” se recunosc; felul de a umbla, de a aborda, de a lua un pahar, de a bea, de a se așeza sau de a vorbi, tot atîtea semne identificatoare, ba chiar mai puternice decît vorbirea.

În ceea ce privește limba propriu-zisă, „De la doi ani, notează Piaget, începe o perioadă care durează pînă la vîrsta de 7 sau 8 ani, și a cărei apariție e marcată prin formarea funcției simbolice sau semiotice. Aceasta permite reprezentarea obiectelor sau a evenimentelor încă non-perceptibile evocîndu-le prin intermediul simbolurilor sau al semnelor diferențiate: ca jocul simbolic, imitația diferită, imaginea înaintată, desenul etc. și mai ales limbajul însuși. Funcția simbolică

213

ii permite, de asemenea, inteligenței senzorialo-motrice de a se prelungi în gândire (...).

E vorba întotdeauna, cum subliniază Piaget, de o construcție care procedează prin etape, în timpul cărora copilul este în posesia instrumentului său.³⁾

Comparația cu comunicarea prin gânduri, cu care se poate la nevoie satisface celula familiară sau mediul limitat, comunicarea lingvistică permite să se emită un număr considerabil de mesaje care străbat ușor mari distanțe și chiar barierele temporale. Cu un număr limitat de foneme, limba asigură un număr infinit de semnificații. Descoperind însă transmiterea în unități multiple, ea articulează gândirea, precizând modalitățile de schimb.

Să ne amintim apoi cele șase funcții de bază pe care i le distinge Jakobson :

1. funcția „denotativ-cognitivă“, *referențială* care orientează mesajul spre context ;

2. funcția „expresivă“ sau *emotivă* axată pe emițător și care „vizează printr-o expresie directă a subiectului tocmai conținutul transmis“ ;

3. funcția *conativă* axată pe destinatar și care corespunde gramatical vocativului sau imperativului ;

4. funcția *faică* care servește esențialmente la „stabilirea, prelungirea sau întreruperea comunicării și la verificarea funcționării circuitului“ ;

5. funcția *metalingvistică* prin care locutorii se interoghează asupra codului ;

6. funcția *poetică*.⁴⁾

Scopul acestor distincții e mai puțin stabilirea unei tipologii riguroase cât sublinierea modului prin care funcțiile „dimensionează“ sau „condiționează“ mesajele. Limba nu reia deci pur și simplu sarcina comunicării prin gesturi. „Dimensionările“ la care ea recurge constituie un nou sistem care conformează realul naturii sale. Se naște astfel *realitatea lingvistică*.

Fiecare din funcțiile pe care le distinge Jakobson (s-ar putea distinge într-altfel și altele) constituie o *dimensiune* a realității lingvistice, puțin

cam în felul în care fiecare din sentimentele noastre ne dimensionează percepțiile : portocala este pentru noi o combinație a unei forme și a unei culori (dimensiune vizuală), a unui miros (dimensiune olfactivă), a unui gust (dimensiune gustativă). Chiar dacă elementele sînt eterogene și unele și altele — fără nici un raport logic între ceea ce este văzut și pipăit, de exemplu — ele constituie pentru noi ceea ce este pentru noi portocala. La fel elementele care constituie un enunț verbal, referindu-se la funcții diverse, în final constituie, ele însele, o *totalitate*.

Condiționarea internă a oricărui sistem implică articularea tuturor pieselor sale. Informația „tratată“ de limbă — am subliniat aceasta — nu este în întregime informație ; ea rezultă din posibilitățile de programare și din condițiile funcționării sistemului. Mai mult — și trebuie neîncetat să revenim la aceasta — sistemele sînt produse artificiale pe care oamenii le-au inventat și construit *cu anumite scopuri*. Limba nu se mărginește, cum ar lăsa lingviștii să se-nțeleagă, la „reprezentarea realității“ prin intermediul simbolurilor ; ea vizează și provocarea, cum observă sociologii, unei predispoziții pentru acțiunea viitoare. „Comunicarea lingvistică, ca orice comunicare, dezvăluie totdeauna și un caracter anticipator (...) devansînd într-o oarecare măsură evenimentele. Și apoi și informația pe care ne-o dă e o informație în acțiune și pentru acțiune ; la origine nefiind nicicînd o „știință pentru știință“. Neonominalismul, pentru care cuvintele sînt simple etichete, nu-i de admis ; el nu observă fuziunea caracteristică a praxisului și a teoriei în limbaj și nici că funcția primă a acestuia este înțelegerea în vederea acțiunii ; ba, mai mult, nici faptul că limba trebuie privită în funcție de diversele sale utilizări.“*)

*) José L. Aranguren, *Sociologie de l'information*, Paris, Hachette, 1967, col. Universul cunoașterii, nr. 19 (p. 36). De notat că, chiar dacă e vorba de o nuanță, „utilizările“ de care vorbește Aranguren nu se confundă cu „funcțiile“ pe care le distinge Jakobson. Sociologul pune accentul pe praxisul pe care lingvistul îl vede, dacă nu să-l ignore, cel puțin să-l considere secundar.

Orice sistem trebuie deci considerat și după economia lui internă și după ceea ce s-ar putea numi „economie externă”, adică în raporturile sale cu societatea care-l folosește.

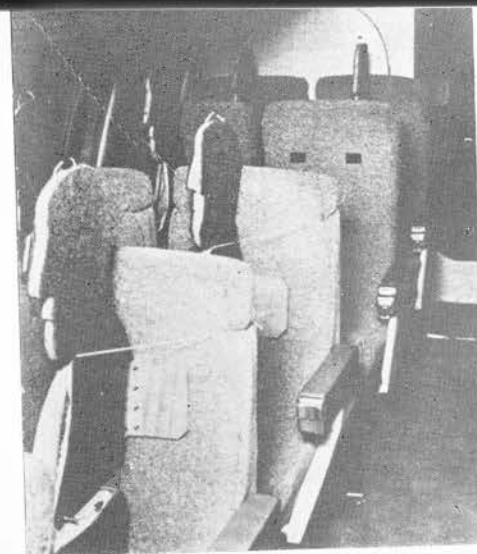
Unitatea lingvistică favorizează unitatea națională și reciproc, sau cel puțin, sentimentul comunității. Când francezul zice „arbre”, germanul zice „Baum”, operînd fiecare după un ritual deosebit. Departe deci de a fi abstractă, comunicarea verbală corespunde unei *materii fonice* pe care fiecare limbă o tratează diferit, în funcție de *sistemul fonatoriu al practicanților*; de unde și sentimentul de comunicare bucală și, mai larg, chiar de una fiziologică la care se referă mai ales la cei ce vorbesc aceeași limbă. Conceptele însele, departe de a fi pur abstracte, se constituie printr-o lungă ucenicie în cursul experiențelor numeroase și repetate cu cei ce au învățat aceeași limbă; de unde și sentimentul de *evidență naturală* care se produce cînd gîndirea începe să se formuleze prin aceleași cuvinte. Limba sfîrșește astfel prin a fi nu numai un instrument de comunicare și nici numai un cadru de referință sau schimburi, ci *locul* însuși în care și prin care vorbitorii sînt chemați să existe, o extensiune deci și materială și fiziologică și conceptuală în același timp a *corpurii sociale*.

Forța de coeziune proprie fiecărui sistem lingvistic se întărește și din faptul că fiecare sistem „se opune” unui altuia mai puțin solid structurat. Ca și caracterul diferențial pare a fi apoi și fundamentul limbilor. O poziție de altfel și „economică” și tehnică, dublată multă vreme (chiar și azi) de o poziție axiologică.

Aceste trăsături sînt accentuat formulate prin tipar, cum observă McLuhan în mușcătoarele sale teze.

„Psihologic, cartea imprimată, prelungire a simțului văzului, a intensificat perspectiva și punctul de vedere fix. (...)”

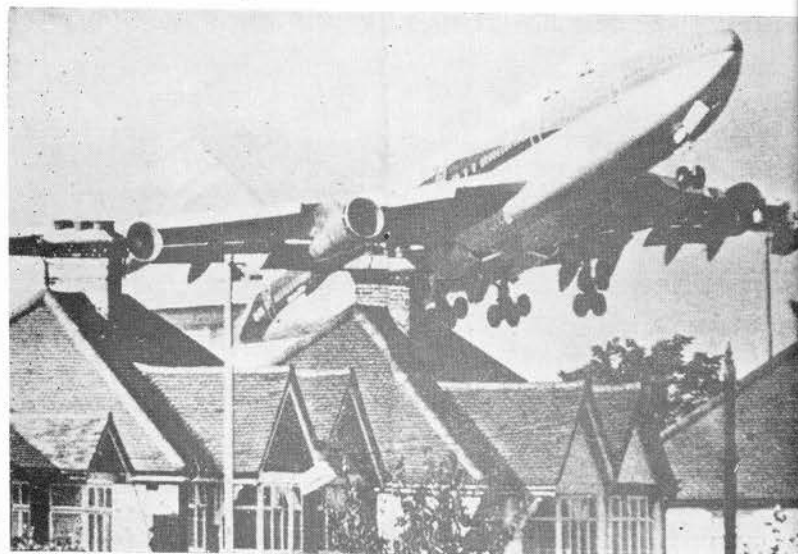
„Sociologic, prelungirea tipografică a omului a făcut să apară naționalismul, industrialismul, 216



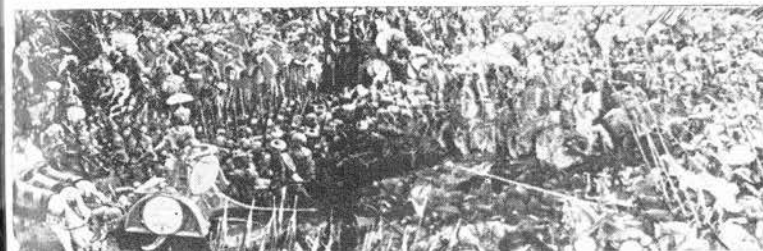
Interiorul avionului
Concorde în timpul
încercărilor de
climatizare și
presurizare



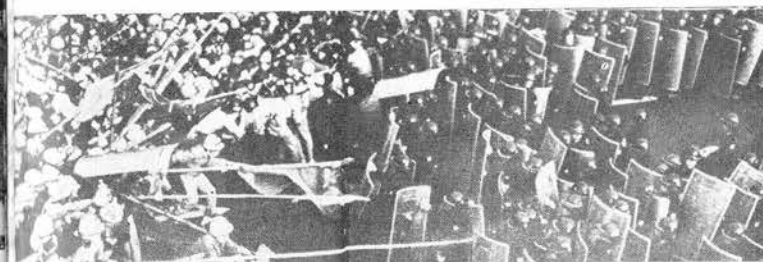
Anglia : Boeing decolind



Londra : culoar al metroului



Altdorfer : Bătălia lui Alexandru, 1529, detaliu



Tokio 1971 :
Manifestație studențească

Mai 1968 :
unități de poliție



Robert Rauschenberg,
Odalisca, 1955—1958

Mai 1968 : manifestație studentească



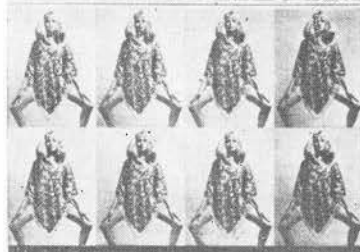
Vermeer,
Fată cu turban, detaliu,
Le Monde, 1—2 decembrie 1968.



Fragonard,
Fată citind,
Jours de France,
8 martie 1969.



SPORTS Vingt-deux boxeurs pour onze titres MORF CHAMPION A SON 2^e COMBAT ?



Une petite suite simple



Lumoprint LE 4

Photocopieuse électrostatique à son développement, lumineuse...
...à son développement, lumineuse...
...à son développement, lumineuse...
...à son développement, lumineuse...

Walter Walter Rentsch Rentsch AGSA

Automobile Les invités du Mans

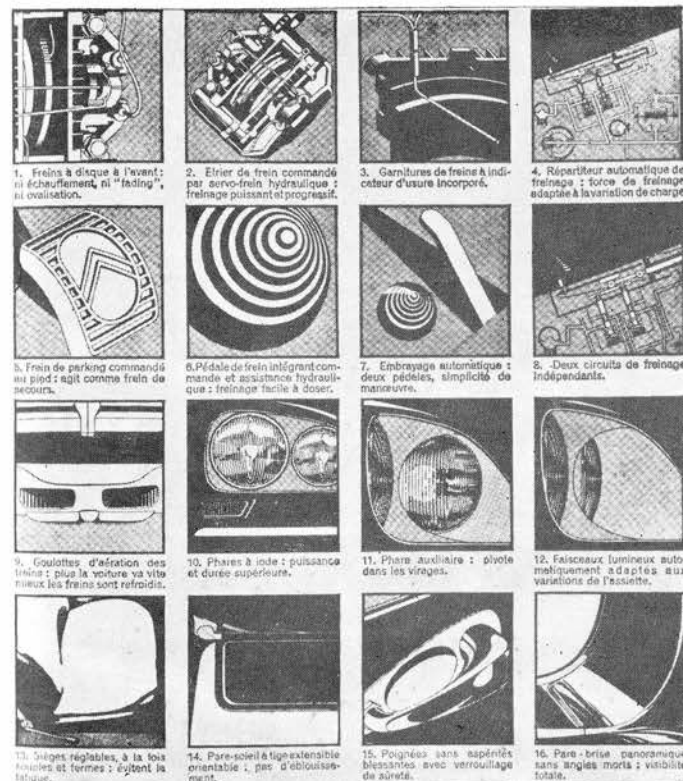


Pagină din ziarul
Tribune de
Lausanne,
27 februarie 1969



Corinth : Templul lui Apollo, secolul VI î.e.n.

Publicitate Citroën



Robinetterie:
Confiez-vous à
Serseg...

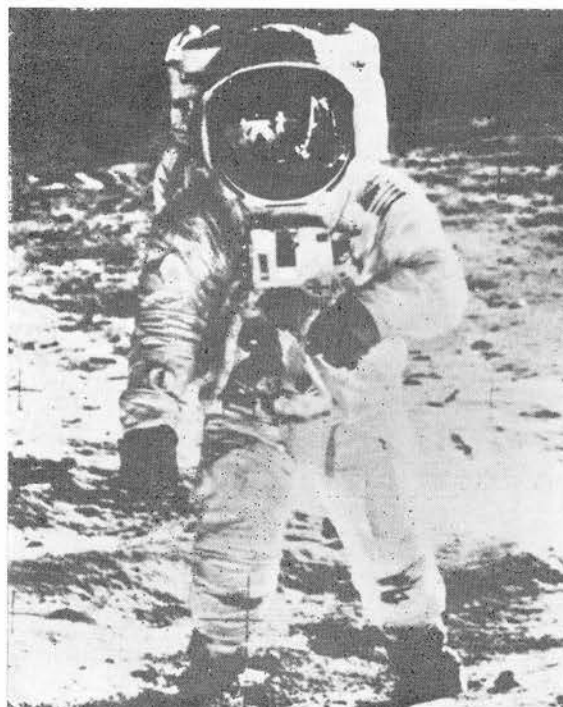
...et pensez à autre chose!

Publicitate Serseg :
Le Monde, 19 decembrie
1968

Pagină din ziarul
Tribune de Lausanne,
24 septembrie 1969



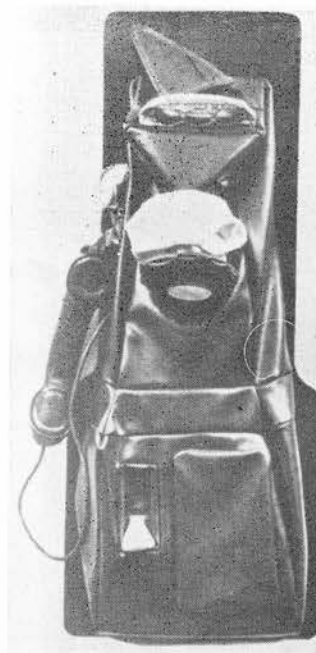
Jackson Pollock,
Compoziție în
alb-negru.



Apollo XI :
primii pași pe lu

Detaliu

Claes Oldenburg :
Taxifon moale, 1968



Accident în apropiere
de Namur,
22 iunie 1970





César :
Automobil presat,
1968

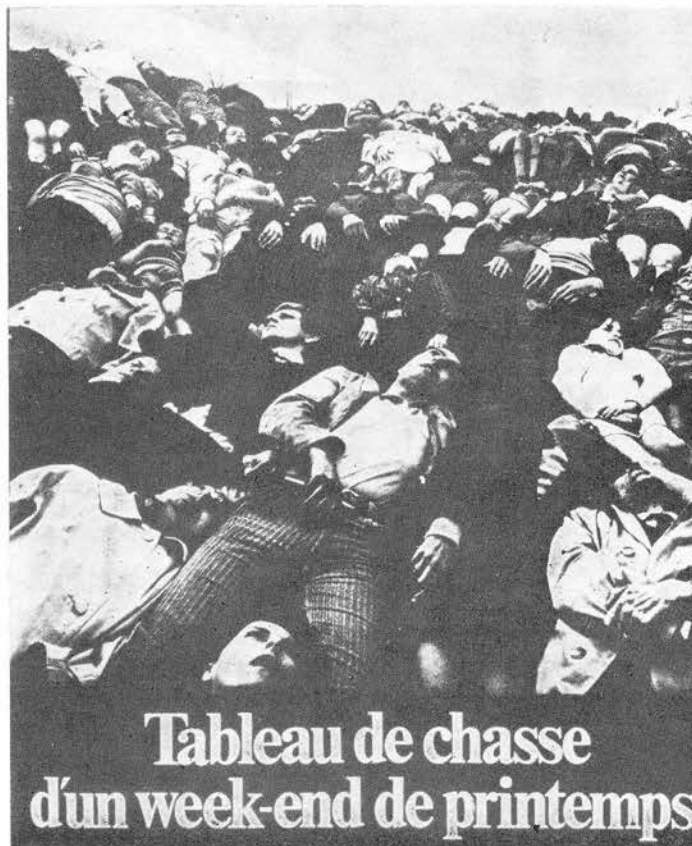
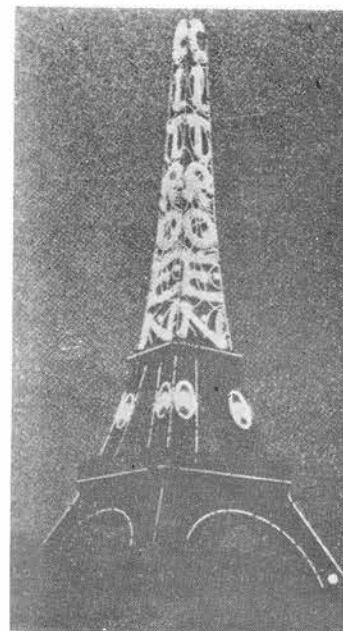


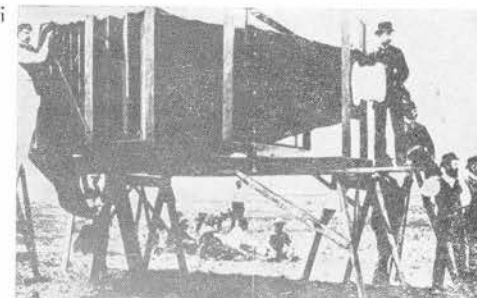
Tableau de chasse
d'un week-end de printemps

Afiș publicat de securitatea rutieră, 1969

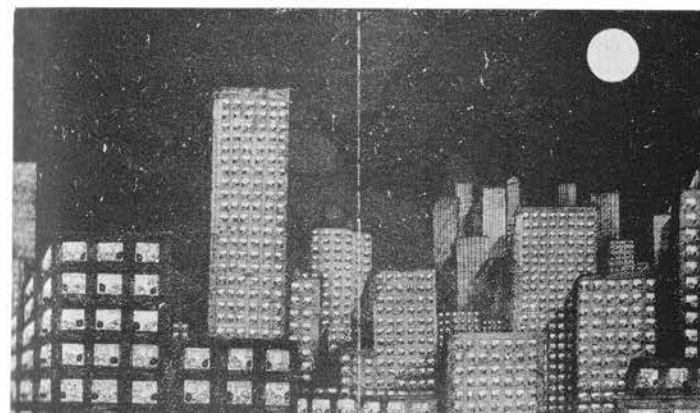


„Mamutul“, 1900

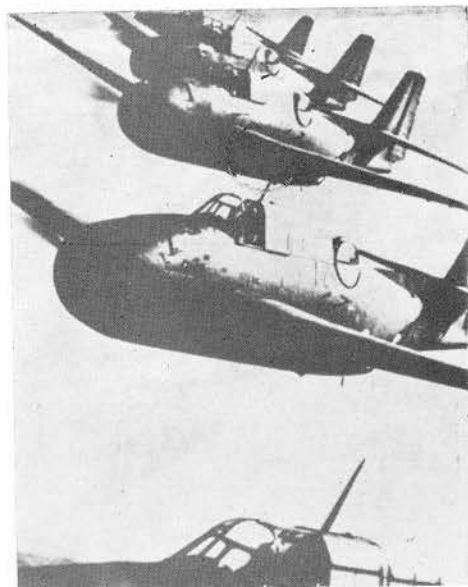
Iluminarea Turnului
Eiffel de către
Giroën, 1925



Sempé :
desen, 1970



Escadrilă de avioane
în timpul celui
de al doilea
război mondial



Peisaj submarin
cu delfin

Gemini IV :
astronautul Edward White în spațiu, 1965

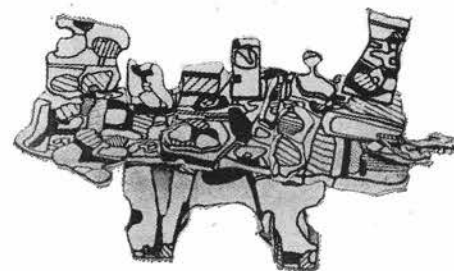




Muzeobus :
un tablou de
Rouault văzut în
oglinda
retrovizoare.



Artă brută,
Pascal-
Désiré
Maisonneuve,
Teutonul

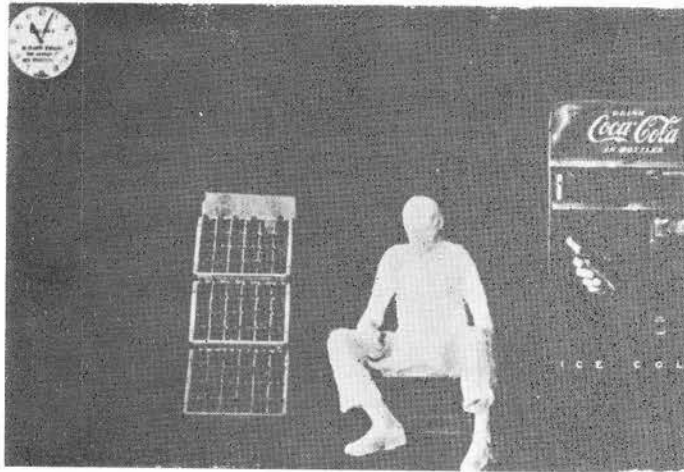


Jean Dubuffet,
Masă cu obiecte
și proiecte, 1968



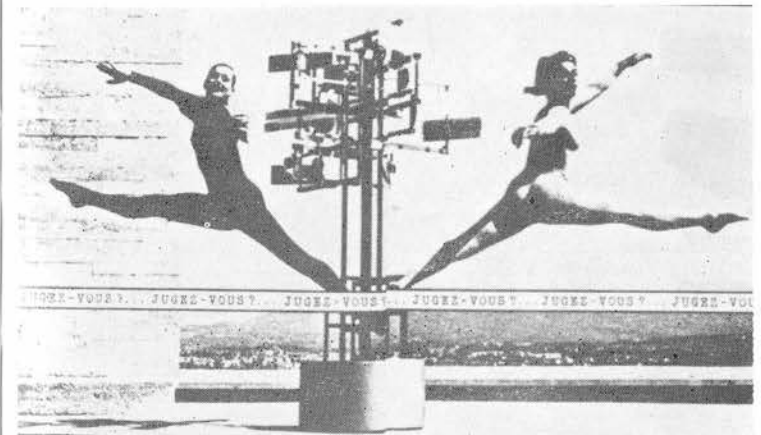
Equipo Cronica :
„Sabbat 71“, 1971

Cornelis Antonisz, Banchetul gărzii civile, 1533

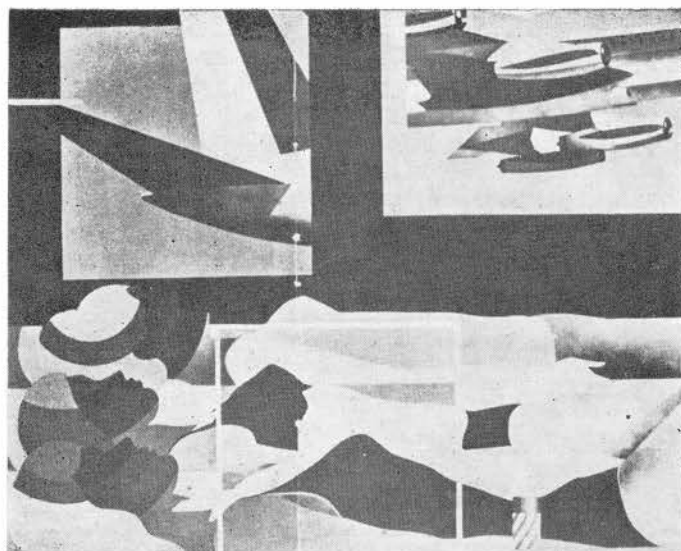


George Segal, Benzinărie, detaliu, 1963

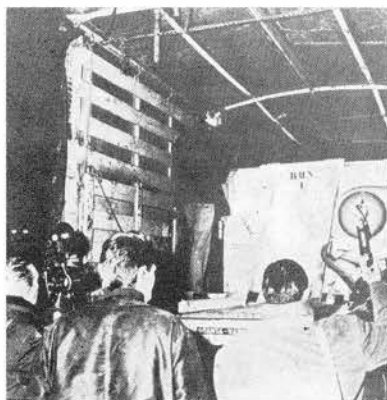
New-York :
Central Park,
Happening



Nicolas Schöffer, Balet sportiv-dinamic, Marsilia, 1958



Jean-Pierre Zaugg :
Plajă, DC. 8, 1968



Expoziția
Tutankhamon :
sosirea exponatelor



Expoziția Tutankhamon :
vizitatorii fascinați
de masca faraonului



Detaliu



Grup de turiști

DU FAUT DE CES PYRAMIDES
40 SIECLES.....



Egipt :
Piramida lui Kheops și sfinxul

Turiști





Apus de soare pe Nil

Turiști englezi
în Place de la
Concorde



Atena : vizitarea Parthenonului



Lauzier : desen,
1971



Expoziție Warhol, New York, Stable Gallery, 1964

Expoziție Napoleon, Grand Palais, Paris, 1969



Expoziția Armory Show, New York, 1913

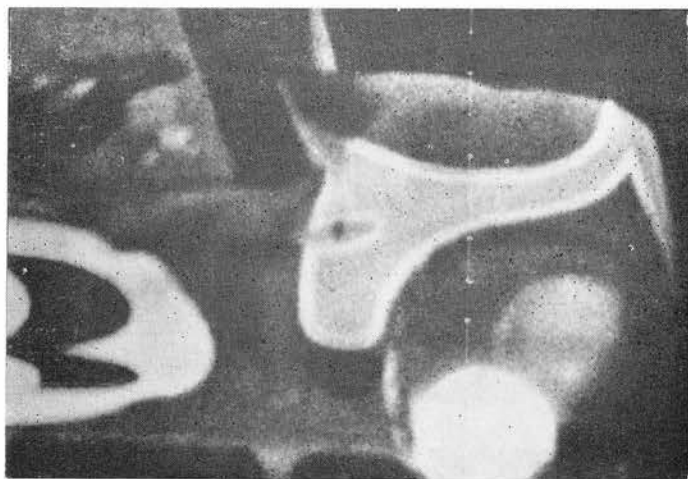
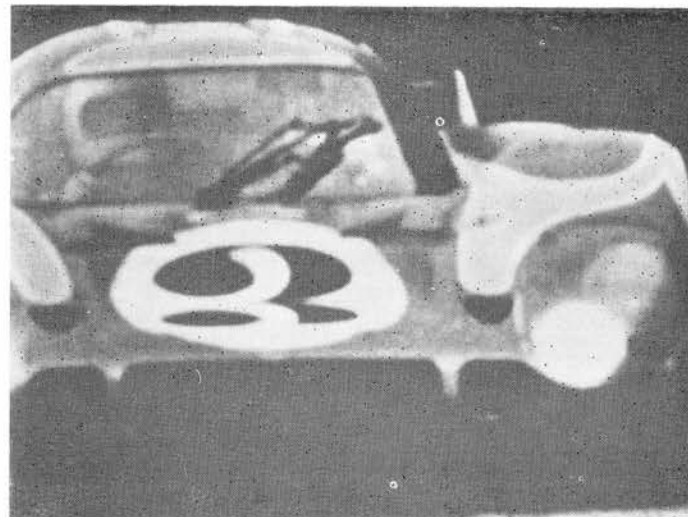


Pilot de curse



Cursa de 24 de ore de la Le Mans

Automobil de curse în viteză



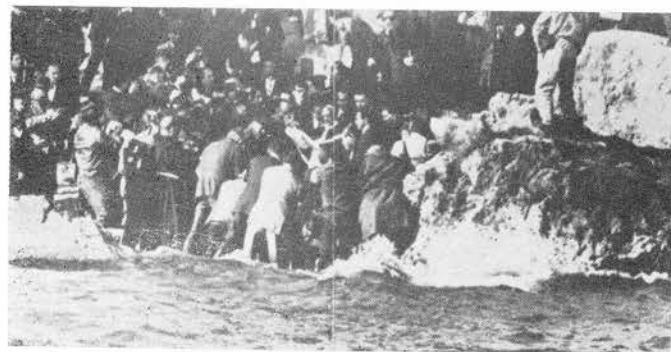
Detaliu

Salvador Dali,
ieșind din stația de metrou Bastille

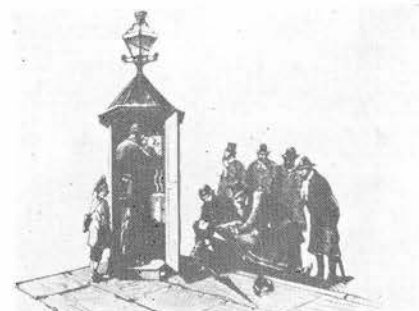


Salvador Dali :
Venus cu sertărașe,
1936

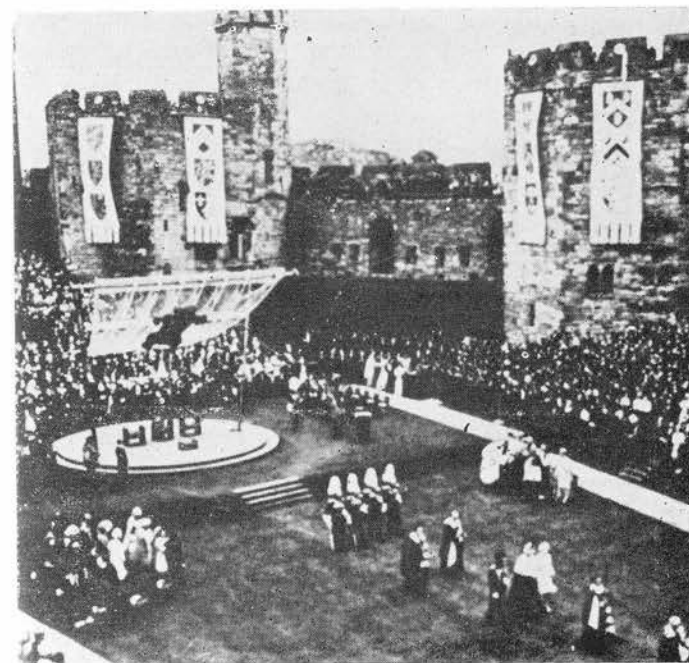
Vizita papei
în Israel



Primele cabine
de telefon public



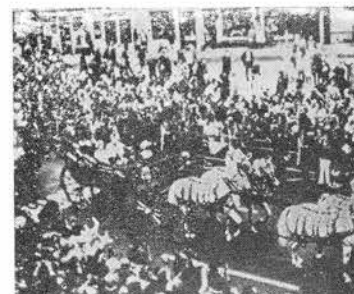
Toronto : Vaca
Elsie
la galeria de artă
din Ontario,
august 1970



Încoronarea prințului de Wales



Detalii



Încoronarea
printului
de Wales :
Cortegiul

Profesori de la Universitatea California





Exemplu de mimică
grotescă : Adolf
Hitler pronunțând
un discurs,
decembrie 1939

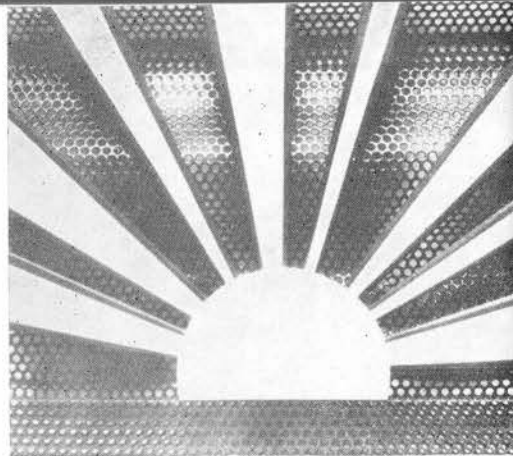


Invadarea
Cehoslovaciei de
către trupele
germane,
octombrie 1938



Gregory Bell, medaliatul cu aur la săritura în lungime.
Jocurile Olimpice de la Melbourne, 1956

Roy Lichtenstein,
Soare răsare,
detaliu, 1965



Pagină dintr-un
ziar din Lausanne,
6 decembrie, 1968



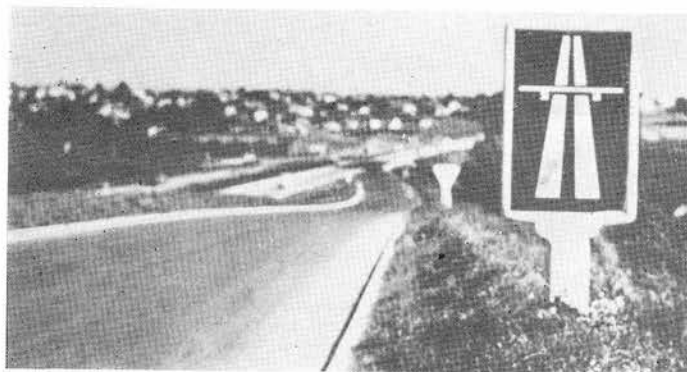
Claude Monet,
Impression, soleil
levant, detaliu,
1873



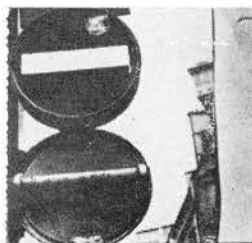
Giotto, Noli me tangere, detaliu

Afiș al Regiei franceze de tutun

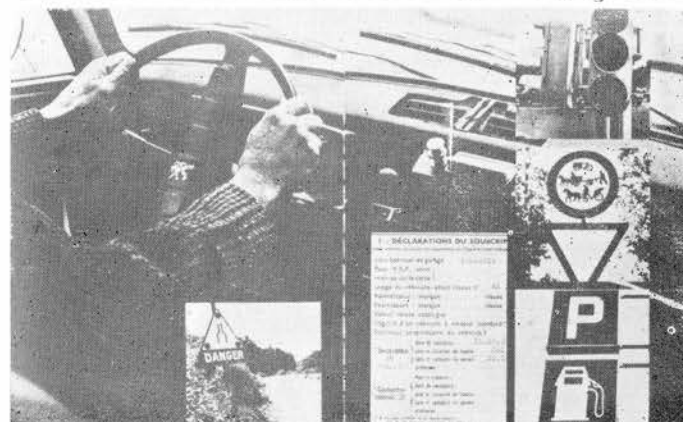


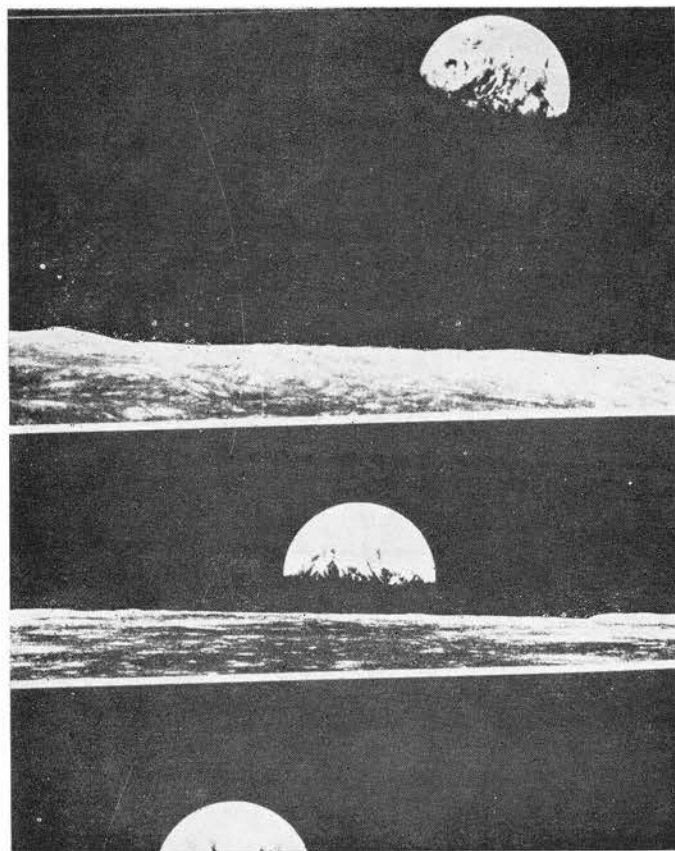


Intrare pe o autostradă



Secvențe automobilistice



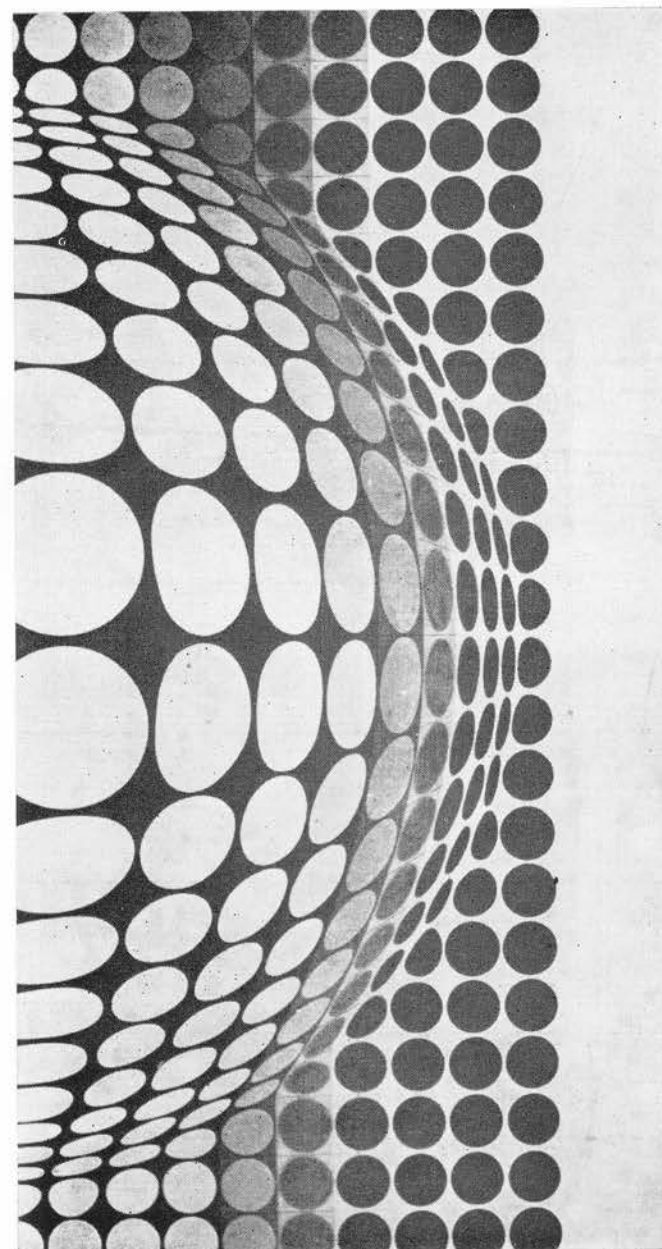


Pământul văzut de pe lună (Clar de terra)

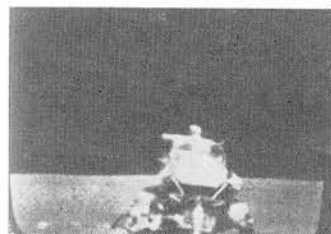
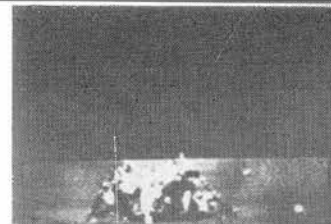
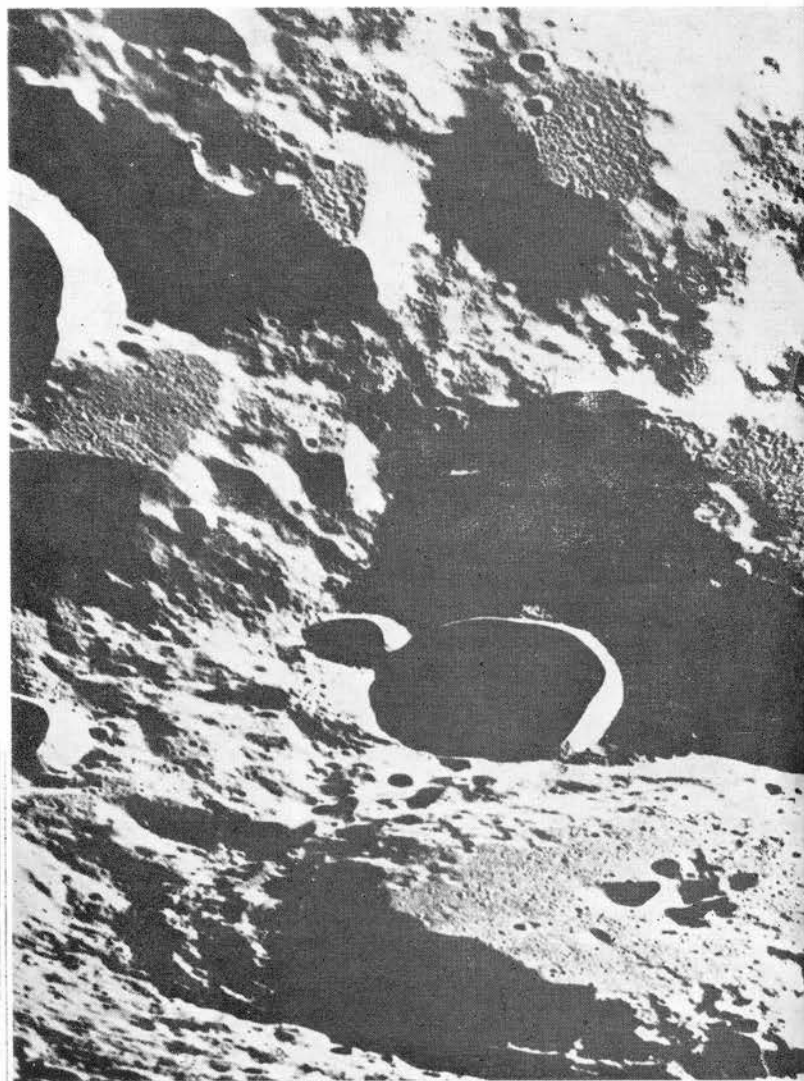
Portavion american participând la recuperarea capsulei Apollo XI



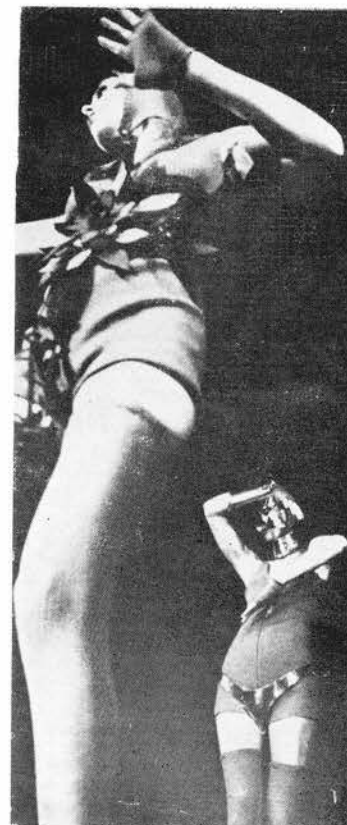
Victor Vasarely : Vega Fell, detaliu, 1970



Crater lunar



Decolarea Lem-ului
de pe lună, Apollo XI



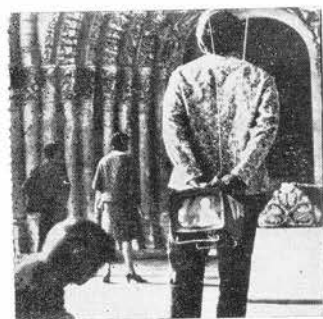
Paris : prezentarea
modelelor lui
Paco Rabane



Noua Guinee :
dansuri indigene



Facultatea de
medicină din Paris:
decanul Milliez
la catedră.

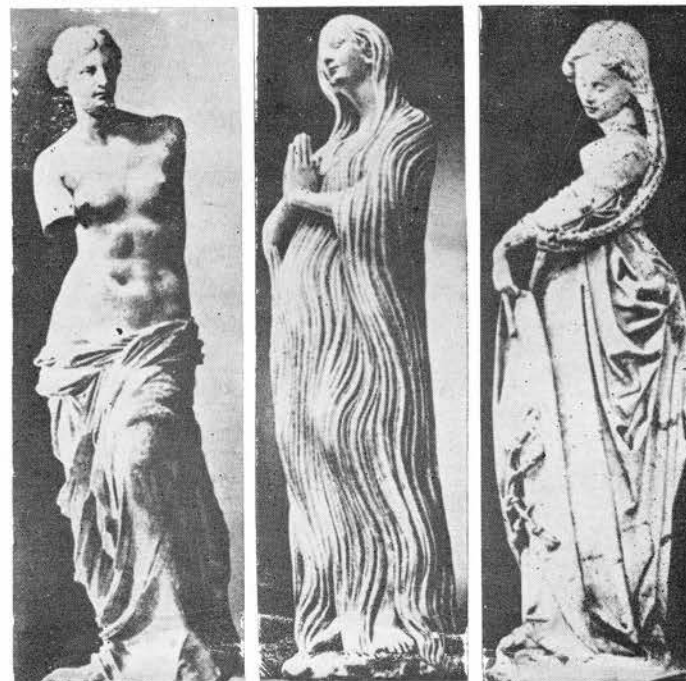


Unde să te uiți?

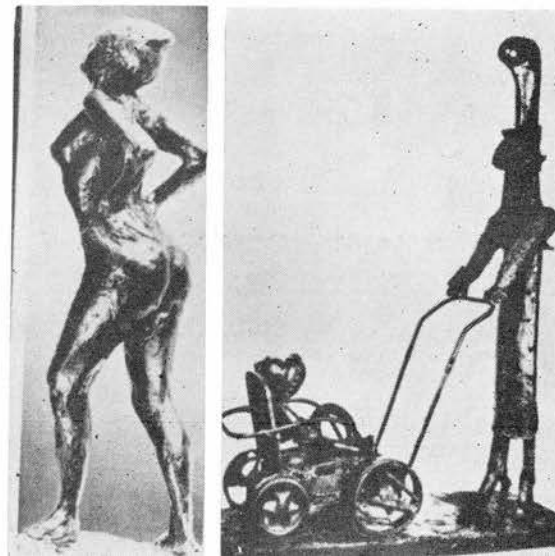
Detaliu



Venus din Milo, secolul II î.e.n.
Sfânta Maria egipteană, 1313-1355, Ecous, Eure
Virtutea, mormintul Margaretei de Austria, 1522, Brou

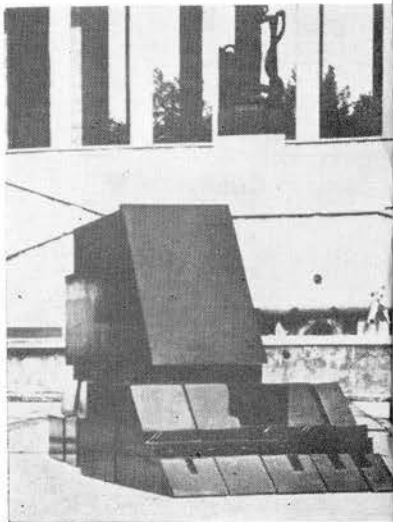


Degas, Dansatoare în repaus cu mâinile în sold
Picasso, Femeie cu cărucior de copil, 1950





Monumentul lui
Clemenceau pe
Champs-Élysées,
1922



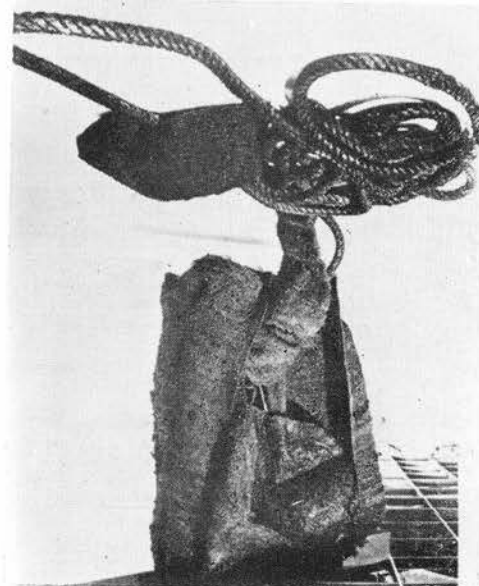
Horia Damian
Piciorul sacru,
1971



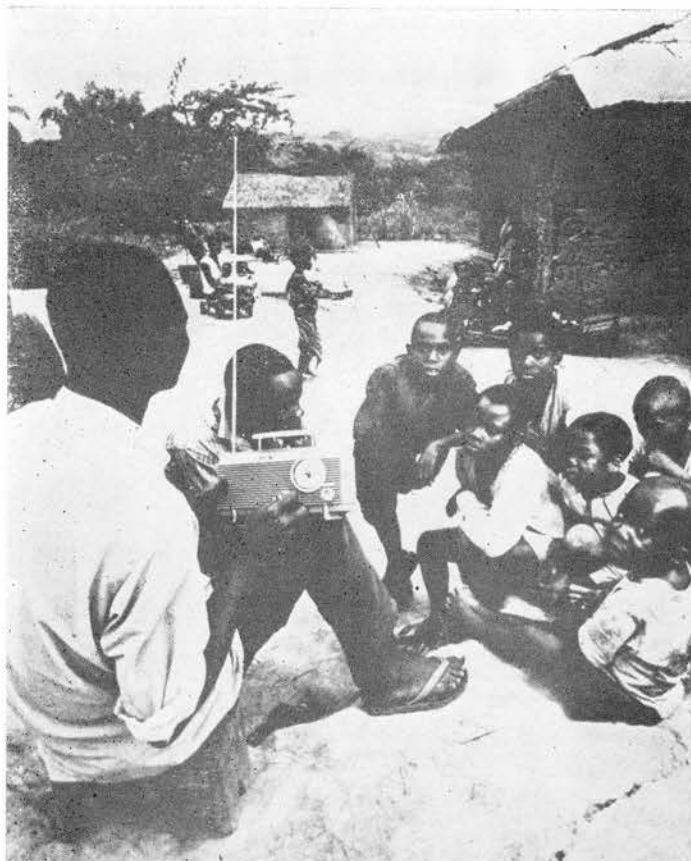
Jean-Jacques
Rousseau și
drumeag în pădure



Vinător și drumeag
în pădure



Abakanowicz
Situație variabilă
abakan, 1970—1971



Zair : sat de indigeni

Femei-girafă
din Birmania



Picasso,
Domnișoarele din
Avignon, 1907

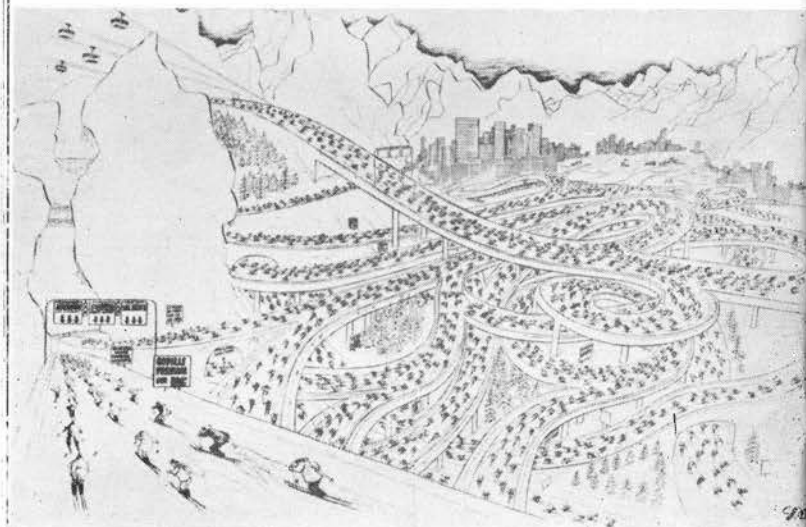


Detaliu

Noile saloane :
femeie citind
revista „Elle“



Sempé, desen,
1970



Comunitate în Haute-Provence



Comunitate în
Haute-Provence
(detaliu)

14 septembre 1969

ACTUALITE CULTURELLE

Le Théâtre de Zurich en visite à Lausanne

"Josi fan tutte" en allemand: e distorsion de l'original

Le Théâtre de Zurich, dirigé par Hans Rudolf, est en tournée à Lausanne. La pièce "Josi fan tutte" est une adaptation allemande de l'opéra "Le Cid" de Pierre Corneille. Le spectacle est présenté au Théâtre de la Ville de Lausanne.

Première soirée pop à Montreux

Le Centre culturel du Jorat rend hommage à G. Roud.

aford'ant se liere
lral Antoine-Henri Jomini

lourde lique

le gultue

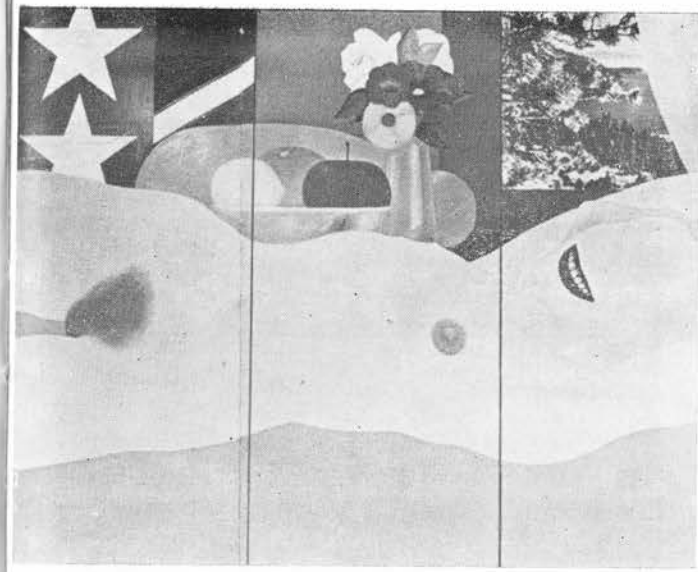
et d'enne
l'ne l'ne

MA VIE ENTRE VOS MAINS

La Olympia

La teatru de pe
Champs-Elysées

Pagină din ziarul
Tribune de Lausanne
24 septembrie 1969



Tom Wesselmann, Marele nud american, nr. 51, 1963



Preşedintele Nixon la televiziune în timpul campaniei electorale, 1968



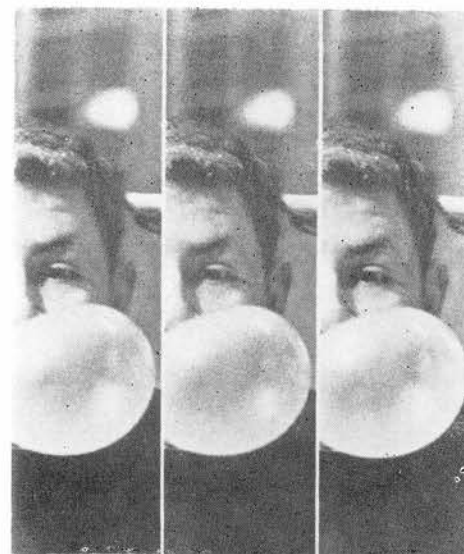
La teatru de pe
Champs-Elysées



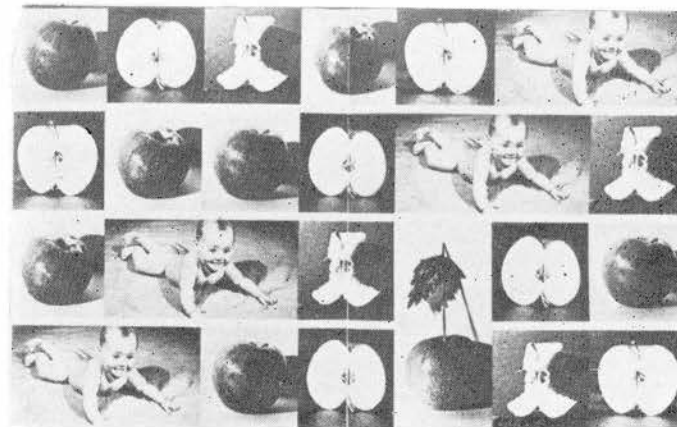
Tunul ca mass medium ?



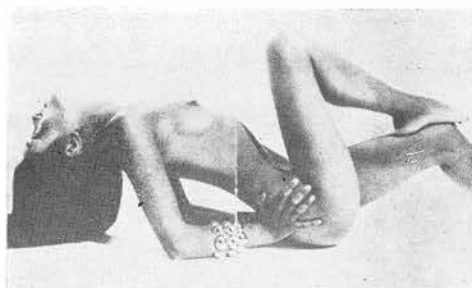
Spațiul vizual : lectura



Spațiul tactil :
chewing-gum



Compoziție fotografică



Fotografie artistică



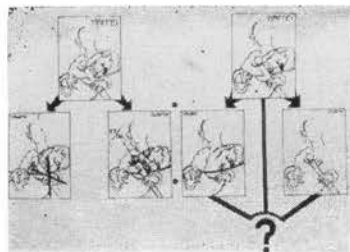
Eugène Delacroix :
Cucerirea Constantinopolului de către cruciați în 1204, 1841

Francesco Maffei,
Judith,
secolul al XVII-lea,
detaliu



Capul sfintului
Ioan Botezătorul,
basorelief olandez,
lemn, spre 1500





Schema analizei tabloului
lui Francesco Maffei
efectuată de Erwin Panofsky

Mică antologie
de semne rutiere



Francesco Maffei, Judith,
secolul al XVII-lea



Afiș pe o stradă londoneză



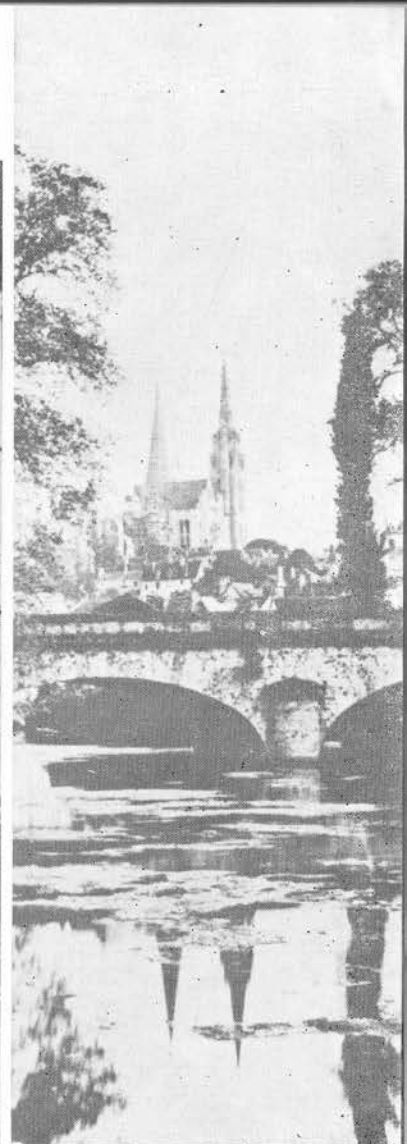
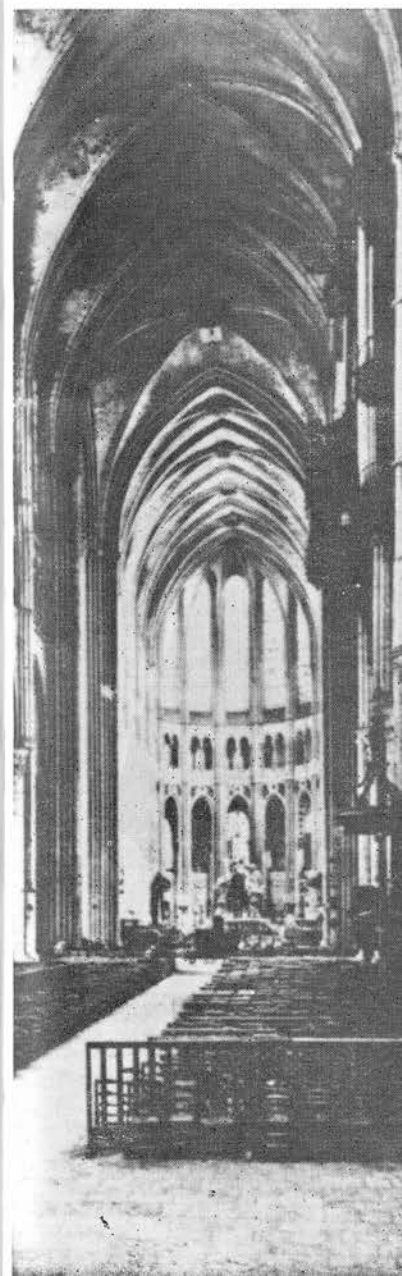
Detaliu

Publicitate Boursin



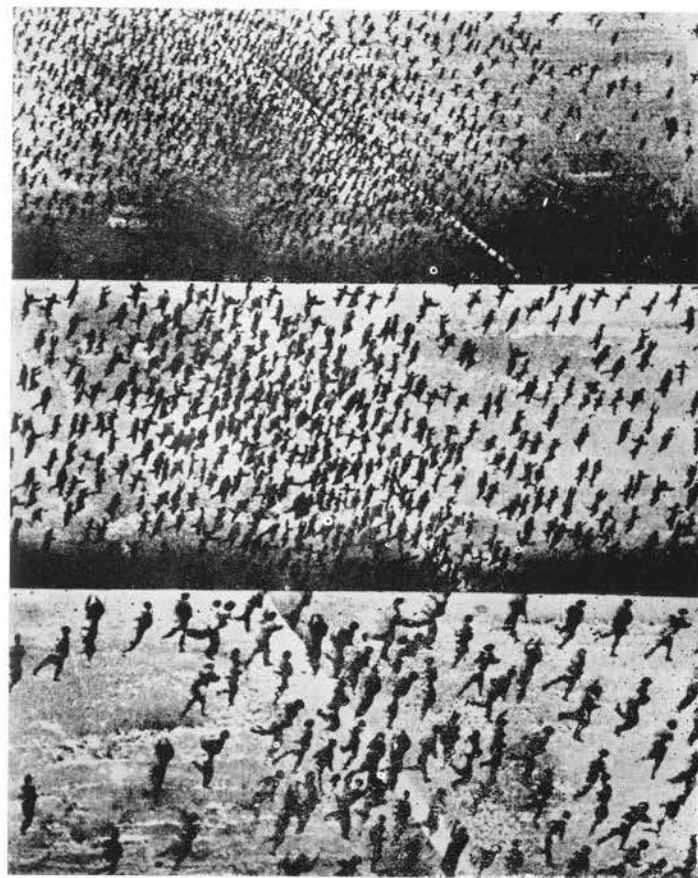


Chartres, Catedrala





Equipo Cronica :
Clasicii, 1971

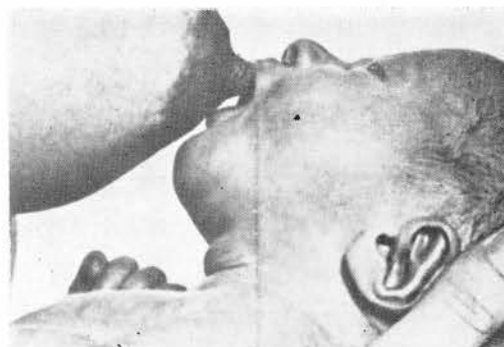
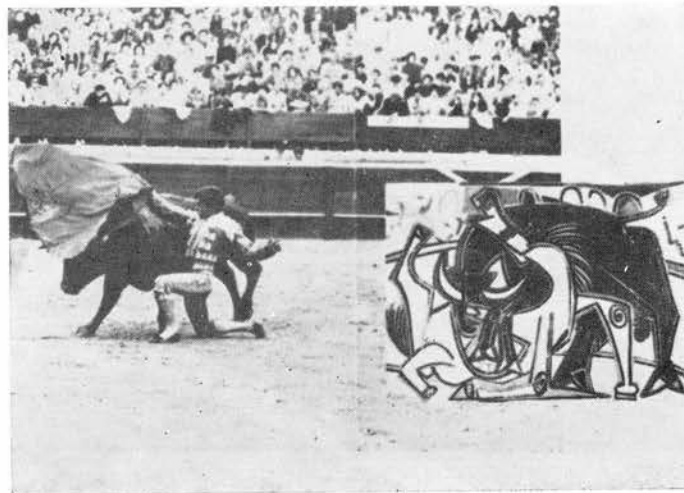


Juan Genoves, Aproximare, 1966



Boulevard des Capucines în 1890, fotografie. Auguste Renoir, Marile bulevarde, 1875

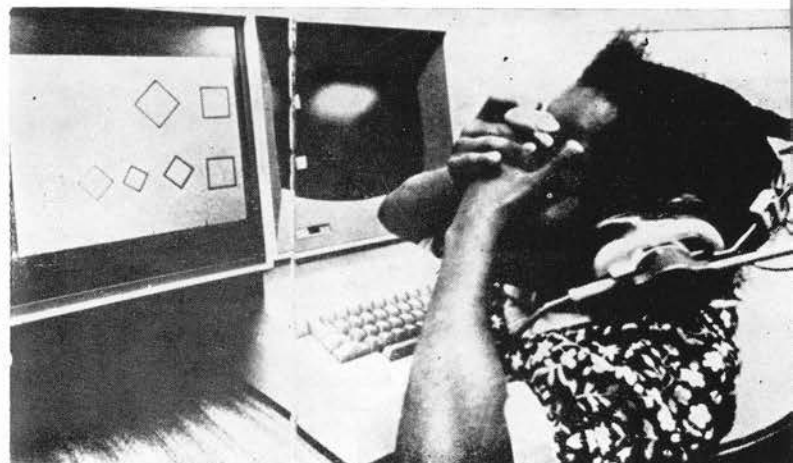
Corrida, fotografie.
Pablo Picasso, Corrida, 1937



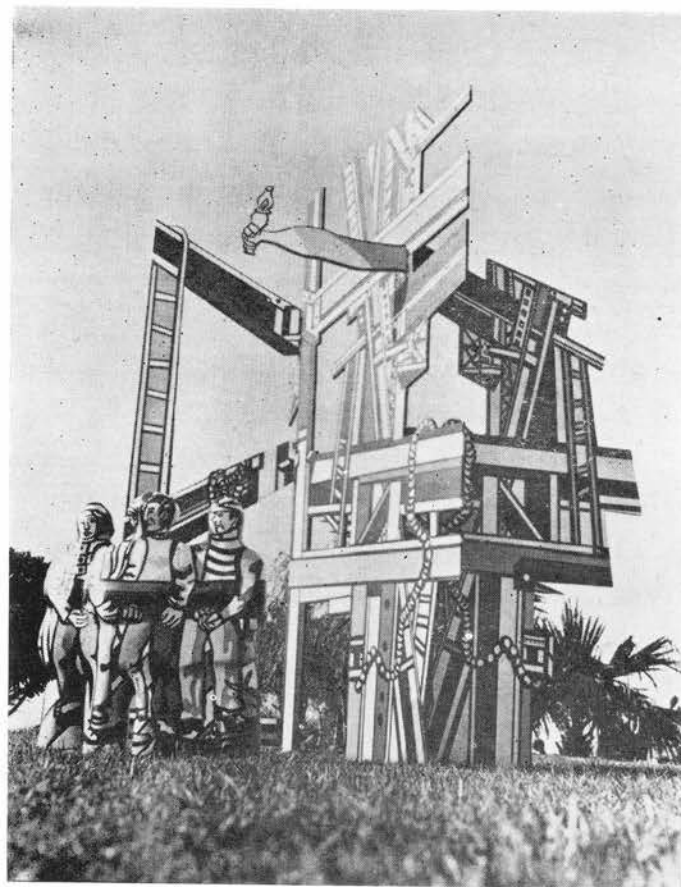
Maternitate



Copil și telefon

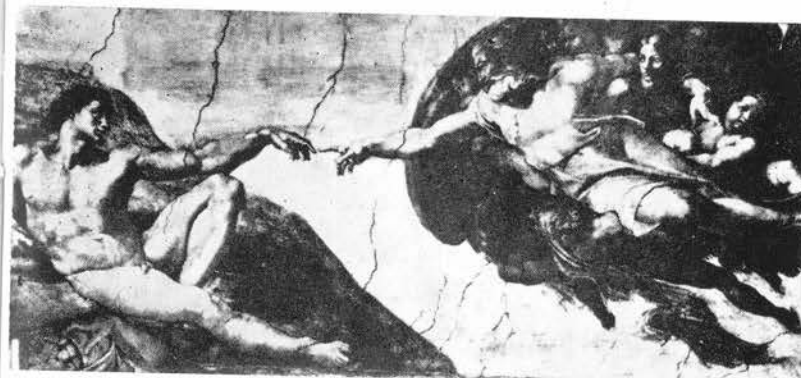


Mașină de învățat
și șocul resimțit de
un copil



Equipo Cronica : montaj realizat după modelul tabloului Constructorii de Fernand Léger, 1971

Michelangelo, Crearea omului, Capela Sixtină, Vatican, 1509—1512



Max Ernst, Fecioara pedepsindu-l pe copilul Isus în fața a trei martori, A. B., P. E. și artistul, 1926

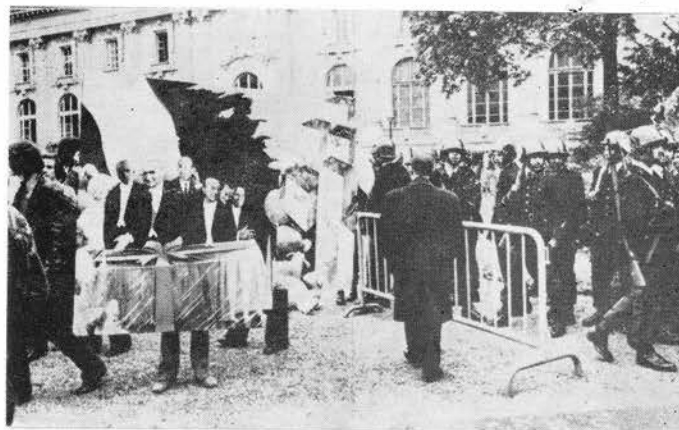




Gérard Philippe
în Ruy Blas
la T. N. P.
februarie, 1954



Frank Frazetta,
Buck Rogers. O
întîlnire neașteptată
a lui Buck Rogers.



Paris : grupul Malassis își retrace tablourile de la expoziția
„Doisprezece ani de artă contemporană în Franța“, mai, 1972.

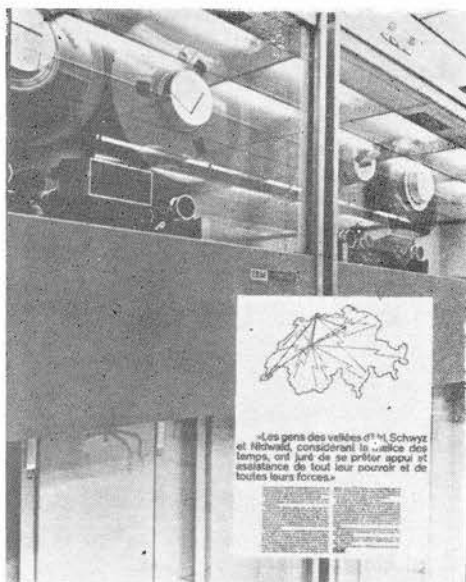
Duane Hanson :
fără titlu, fibre de
sticlă, haine originale,
mărime naturală,
1970.



O băcănie la Milano

Chioșc de ziare





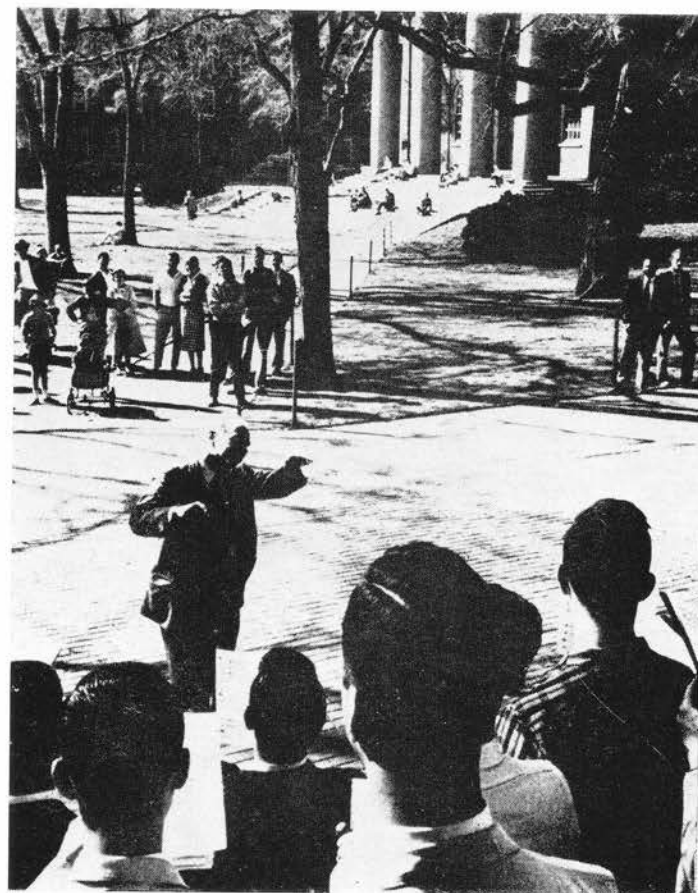
«Les gens des vallées d'Al Schwyz et Nidwald, considèrent le «Jura des temps, ont juré de se prêter appui et assistance de tout leur pouvoir et de toutes leurs forces»



Pagină din ziarul Tribune de Lausanne, 29 aprilie 1970

Universitatea
Purdue : sala
publicității și a
ordinatorilor I.B.M.,
Tribune de
Lausanne,
9 martie 1970

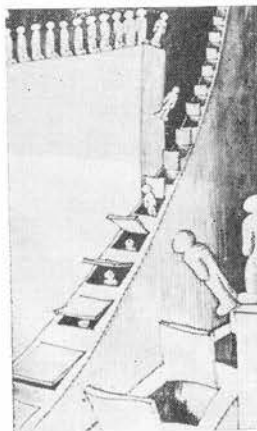
Harvard : Cor studentesc





Universitatea din Georgetown :
învățarea limbilor străine
prin metode audiovizuale

Phif : desen



Clubul mediteranean : îmbarcarea pentru Cythera

**UN CLAIR DE TERRE
SUR L'HORIZON LUNAIRE...
...L'AVENIR EST UNE TRADITION
UNIVAC**

101 ORDINATEURS UNIVAC POUR LES MISSIONS "APOLLO"

101 ordinateurs UNIVAC ont assuré les missions Apollo 11, Apollo 12, Apollo 14, Apollo 15, Apollo 16, Apollo 17, Apollo 18, Apollo 19, Apollo 20, Apollo 21, Apollo 22, Apollo 23, Apollo 24, Apollo 25, Apollo 26, Apollo 27, Apollo 28, Apollo 29, Apollo 30, Apollo 31, Apollo 32, Apollo 33, Apollo 34, Apollo 35, Apollo 36, Apollo 37, Apollo 38, Apollo 39, Apollo 40, Apollo 41, Apollo 42, Apollo 43, Apollo 44, Apollo 45, Apollo 46, Apollo 47, Apollo 48, Apollo 49, Apollo 50, Apollo 51, Apollo 52, Apollo 53, Apollo 54, Apollo 55, Apollo 56, Apollo 57, Apollo 58, Apollo 59, Apollo 60, Apollo 61, Apollo 62, Apollo 63, Apollo 64, Apollo 65, Apollo 66, Apollo 67, Apollo 68, Apollo 69, Apollo 70, Apollo 71, Apollo 72, Apollo 73, Apollo 74, Apollo 75, Apollo 76, Apollo 77, Apollo 78, Apollo 79, Apollo 80, Apollo 81, Apollo 82, Apollo 83, Apollo 84, Apollo 85, Apollo 86, Apollo 87, Apollo 88, Apollo 89, Apollo 90, Apollo 91, Apollo 92, Apollo 93, Apollo 94, Apollo 95, Apollo 96, Apollo 97, Apollo 98, Apollo 99, Apollo 100.

UNIVAC



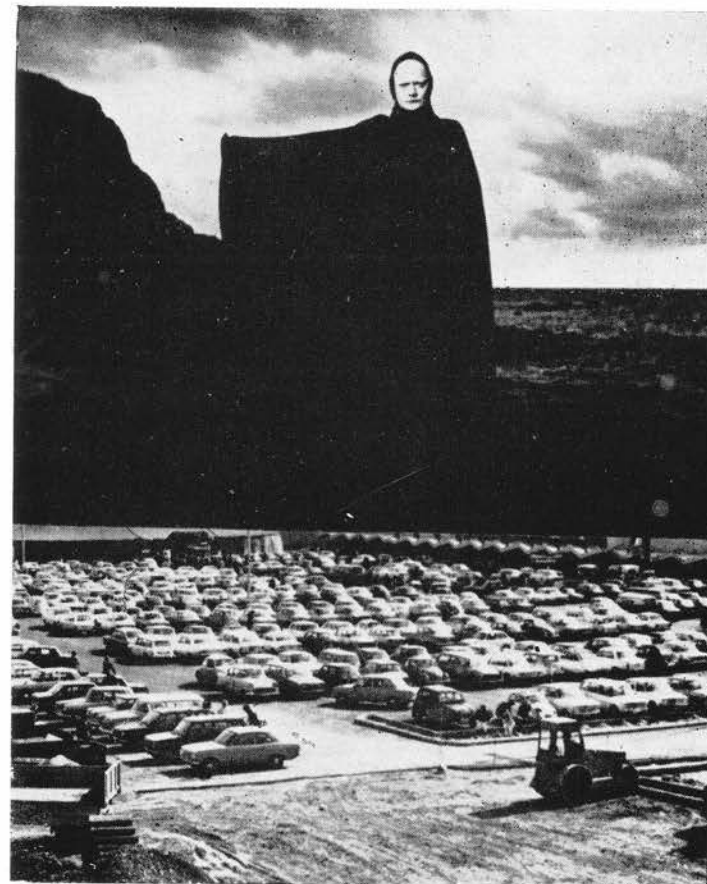
Personalul uzinelor Ford



Ghetele sau automobilul :
o jumătate de Renault 4 CV.



Parking : fotomontaj





Viitorul nostru :
mareea neagră ?



piețele de masă, alfabetizarea și instrucția universală (...)“.

„Uniformitatea și caracterul repetitiv al imprimatului au imprimat Renașterii ideea că timpul și spațiul sînt cantități continui și măsurabile“.⁵⁾

Limba a constituit multă vreme aparatul cel mai perfecționat, pus la punct de comunități pentru a le regla activitatea ; azi însă noile *media* care se propagă sînt pe cale de a produce o „operație de înglobare“. Funcțiile limbii sînt ele însele pe cale de a se schimba. Viteza și modalitățile de transmitere transformă comunicarea.

Transmiterea mesajelor

Timp de milenii mesajele s-au transmis în ritmul călătorului, cel mult al alergătorului sau, în caz de urgență, în galopul calului. Timp de secole apoi, comunicarea s-a menținut practic în cadrul unui circuit închis, informația circula puțin și lent ; costul său ridicat o pusese în minile atotputernicilor care erau astfel singurii în stare să o emită și primească.

După invenția tiparului, care produce prima comunicare serială, marea presă creează, spre mijlocul secolului XIX, prima comunicare de masă. Ei i se datorează notorietatea descoperirilor tehnice, ca zborul lui Louis Blériot, de pildă, din 25 iulie 1909 ; ei i se datorează, aproape tot alit de mult cît și pionierilor, de la început, uluitoarea faimă a aviației.

Telefonul permite pentru întia oară de cîteva decenii să se converseze de la distanță : intonația, debitul, accentele, fac parte din mesajul a cărui afectivitate o activează. Transmițînd, în 1912, apelurile disperate ale *Titanicului*, radioul provoacă — expresia s-a acreditat ca însuși fenomenul — „o considerabilă emoție în întreaga lume“. Radioul și telefonul sînt astfel la originea, nu numai a accelerării mesajului, ci și a unei schimbări a conștiinței receptoare care-și descoperă dimensiuni și modalități nebanuite-nainte. Recent,

în sfârșit, televiziunea a invitat vreo 600 de milioane de spectatori să asiste în direct la prima debarcare a omului pe lună. De cînd cu alfabetul și cu cartea tipărită, marea presă, radioul și televiziunea bulversează comunicarea; și ar trebui citate și fotografia, cinematograful, magnetofonul, discul, magnetoscopul, fără a omite și automobilul, avionul, turismul care, în felul lor — am văzut-o de altfel — sînt și ele *mass-media*. Mai sînt apoi încă trei observații ca să putem conchide pe deplin :

1) puțin numeroase; lente și dificile, comunicațiile devin de un secol foarte numeroase și rapide, în așa fel, încît (și limita s-a alîns) *evenimentul și viziunea lui coincid* (ținîndu-se seama că mesajul televizat se deplasează cu viteza luminii, 300 000 km/secundă, altfel spus într-o secundă și un sfert străbătînd distanța de la Lună la Pămînt...).

2) numărul fără-necutare crescînd al aparatelor de televiziune, difuzarea iminentă și generalizată prin sateliți, fac ca informația să fie de acum înainte susceptibilă *răspîndirii concomitente peste întreaga lume*. Și nu e vorba numai de o metaforă, ca trompetele judecății de apoi, care vor face să răsunе întreg pămîntul, cum se spune, ci de o tehnică ultra pusă la punct :

3) înmulțirea mijloacelor de transport și scăderea prețului de cost, fac *posibilă deplasarea din ce în ce mai rapidă pe o rază din ce în ce mai mare*. Și-n cele din urmă — ar fi vorba de o situație încă ipotetică — s-ar putea crede că transmiterea mesajelor și circulația oamenilor se vor efectua în același fel, cu aceeași înțeleală... „Imposibilitatea de a transmite dintr-un loc într-altul modelul unui om, scrie Norbert Wiener, se datorează, probabil, obstacolelor tehnice, mai ales dificultății de a menține în viață un organism în cadrul unei reconstituiri complete și deci nu dintr-o imposibilitate oarecare a ideii însăși. În ceea ce privește reconstituirea totală a organismului viu, e greu de imaginat una mai radicală

ca cea suferită efectiv de un fluture în cursul metamorfozei sale.

„Dacă am exprimat aceste idei, subliniază anume autorul, n-am făcut-o din dorința de a scrie o povestire de anticipare științifico-fantastică cu posibilitatea «telegrafierii» unui om, ci pentru a ne ajuta să-nțelegem că ideea centrală a comunicării e transmiterea mesajelor.”⁶⁾ Ceea ce creează, de altfel, și faima acestor idei extrase din același capitol, *Organism și mesaj*: „individualitatea biologică a organismului pare a se baza pe o anumită continuitate a procesului și pe amintirea trecutului său pe care și-o păstrează organismul. (...) Organismul se opune haosului, dezintegrării și morții tot așa precum se opune și orice mesaj zgomotului. Oricît de sumare și parțiale ar fi, aceste trei observații ne permit să degajăm din ele următoarele: la fel cum comunicarea prin vorbire nu o prelungește pe cea prin gesturi, la fel și comunicarea de masă nu o prelungește pe cea lingvistică; ci o învâluie într-un nou ansamblu care restructurează cîmpul, practicantii și raporturile lor. Evoluția nu e niciodată lineară; ea se desfășoară în spirală, prin trepte succesive, dacă nu prin salturi.

Discursul, un itinerar accidentat

Cînd mă uit la răsăritul soarelui și sînt singur, nu spun „răsare soarele”; de obicei mă mulțumesc doar cu contemplarea; percepția sau contemplarea rămîn înafara gîndirii formulate. În schimb, cînd mă adresez cuiva, cînd mă gîndesc să comunic (ceea ce arată, în treacăt fie zis, caracterul intențional, anticipativ al limbii sub forma largă a colaborării sociale) spun sau scriu: „soarele răsare” alegînd cuvintele indicate să transmită prin asocierea lor reprezentarea mentală a răsăritului soarelui. Spunînd mai înainte „soarele” întrebunțez un concept pe care-l disting de alte concepte (lună, arbore); totodată, înlănuind trei

silabe care decupează o „tranșă“ sonoră distinctă de altele : soa-re-le. Acestei prime etape i se propun apoi alte trei direcții diferite : soarele e roșu — soarele strălucește — soarele încălzește — etc. Dar, din moment ce adaug „soarele se...“, direcțiile compatibile cu conjugarea pronominală (în franceză) se desemnează de la sine. Corectarea traiectoriei odată efectuată, ni se prezintă mai multe suite posibile ca : soarele apune, răsare, se ascunde, pălește etc. Dacă fraza se continuă prin „zori“, probabilitățile „pălește“, „se ascunde“, scad în favoarea noțiunii „răsare“, care ajunge să devină aproape o certitudine. Comunicarea verbală procedează prin operații *parțiale* și *discontinui* în interiorul unui cîmp a cărui informare e reglată printr-un *factor de probabilitate*. În fiecare etapă a discursului au loc puneri la punct, o estimare și o vizare care permit, pe de o parte, să se elimine traiectoriile străine obiectivului, iar pe de alta, să asigure legăturile pentru a-l putea atinge. Relcurile sînt deci constituite prin parcursuri intermediare care, depărtîndu-se de traiectorie, sfîrșesc prin a ajunge la țel. Transmiterea verbală ascultă de legile tirului indirect ; respectarea pe care o vehiculează cuvintele și sunetele nu e nici globală, nici directă ; codul lingvistic implică o suită de operații complexe care se leagă în lanțul vorbit. Aceste considerații n-ar avea decît un interes teoretic dacă *mass-media* n-ar fi pe cale de a schimba fundamental situația. Și apoi mai trebuie înțeles faptul că modurile de comunicare noi nu se mărginesc cu înlocuirea unei situații prin alta.

De la traducător la mașina de tradus

„Soarele răsare“. Înțelegerea este imediată între vorbitorii aceleiași limbi. Ce se-ntîmplă însă cînd mergi în străinătate ? Ajunge doar schimbarea codului ? : „die Sonne geht auf“, dacă ești în Germania ; „the Sun is rising“, în Anglia sau

Statele Unite. Ar fi însă nedrept să credem doar într-o simplă operație de transcodaj. Nici o limbă nu este numai un ansamblu de simboluri ascultînd de anumite reguli ; ea e și un ansamblu de comportamente legate de fenomene fiziologice, psihologice, economice. E o operație dificilă în fond care cere o lungă ucenicie ; e o operație „costisitoare“ și prin timpul și prin munca solicitată traducătorului în vederea difuzării. Legată de condiții culturale, ea este prinsă însă și de cele sociale și politice. Paul Hazard observă în *Criza conștiinței europene* că hegemonia Franței antrenează în secolul XVII o influență de o mare autoritate în toate domeniile : „Cu toate că pentru aristocrația intelectuală din Europa, traducerea nu mai sînt chiar necesare, franceza devenind o limbă universală“.⁷⁾ La fel se impune și modul de viață franțuzesc, nu prin presiune sau constrîngere, ci printr-un fel de mișcare, care antrenează un acord universal. Limba „transcendentală“ nu este numai aceea ce se răspîndește și se plimbă în toate categoriile, pentru a împrumuta expresia lui Bayle, ci ceva mai profund, modelul comunității sau al societății europene, „opinia leader“ care configurează faptele, gesturile și în final istoria.

A *face istorie*, expresie grosolană în aproximația ei, dar care pune-n lumină faptul că hegemonia politică tinde să *modeleze* și faptele de civilizație și pe cele de expresie. Azi e însă rîndul englezi să devină „limbă transcendentală“ (în așa măsură încît biletele de avion sînt formulate în engleză chiar la Orly, ca dealtfel peste tot în lume).

Primatul lingvistic se traduce pe planul emisiunii (ceea ce e produs în engleză tinde din ce în ce mai mult să fie tradus și în alte limbi) ; pe planul transmisiunii (Statele Unite se străduiesc continuu să-și facă rețelele de comunicație mai dense, mai diverse, mai rapide, mai eficace), pe planul recepției (engleza multiplică mijloacele de

care s-ar putea profita). Sînt însă atîtea presiuni care modifică sistemele înconjurătoare. Etienne se neliniștește, pe bună dreptate, franco-engleza se răspîndește irezistibil; după „week-end”, un termen atît de familiar, urmează un val de termeni tehnici cărora nimic nu le scapă, de la gestiunea întreprinderii, pînă la ordinator, trecîndu-se și prin medicină. „Marketing”, „management”, „leasing”, „time sharing”, „stress”, „check-up”, „pacemaker” etc.

Traducerea nu se mărginește numai la asigurarea trecerii frontierelor lingvistice; artă sau știință, ea e legată de soarta globală a comunității sau a grupului care deține puterea de decizie, de unde și inițiativa politică, economică și socială. În ciuda a ceea ce lasă să se înțeleagă traducerea noastră umanistă, nu se traduce totuși numai pentru „a cunoaște capodoperele străine” sau pentru „izbăvirea sufletului”; se traduce, mai întîi de orice, pentru a acționa. Traducerea, ca și limba, răspunde unei nevoi strategice. Rămîne însă de văzut cum răspunde și sfidării informației generalizate și accelerate.

Au fost inventate diferite dispozitive și expediente, ca *Basic-English*. Despre ce e vorba? Orice limbă are o infinitate de enunțuri dar un număr finit de relații care le leagă într-o situație oarecare sau într-un ansamblu de situații date. „Bazificarea” constă în a pune la punct în fiecare limbă un sistem de *relații de bază*, care să permită garantarea, în mesajul circulînd dintr-una într-alta, a gradului de echivalență maximă determinată, pornind de la cea mai mare frecvență de ocurențe. Fie american, francez, german sau rus, „basic”-ul se pretează mai ales la formele simple, la traducerea mesajelor univoce, ca cele de tip științific sau informativ.

Alături de „basic” *traducerea simultană* pare a răspunde la orice. Se cunosc instalațiile, fixe sau mobile, cu care sînt echipate organizațiile internaționale, ONU, UNESCO, Consiliul European sau cele pe care anumite instituții le instalează cu ocazia conferințelor și a congreselor mai impor-

tante: pe de o parte, pe jumătate ascunse, cabinetele traducătorilor; pe de alta, ascultătorii la cască care permit participanților să urmărească expunerea oratorilor în propria lor limbă. Soluție elegantă, ce permite teoretic suprimarea barierelor lingvistice. Cu condiția — și termenul este, pentru cine are experiența lucrului, de o importanță decisivă — de a avea *traducători deosebit de calificați* și de a dispune de instalații tehnice perfecte. Or, dacă acestea sînt în general de o „fiabilitate” satisfăcătoare (și să nu aibă defecțiuni!), se găsește totuși foarte greu, așa că formarea și serviciile lor revin foarte scump. Întreprindere jumătate umană, jumătate mecanică, *traducerea simultană* e rezervată instituțiilor sau întreprinderilor cu mijloace materiale și care se limitează la un număr limitat de interlocutori. Fără-ndoială însă că utilizarea ei se lărgește.

Și pentru a-i remedia acest caracter hibrid, cibernetica se forțează să pună la punct *mașina de tradus* ale cărei rezultate sînt deconcertante și promițătoare. Teoretic, problema e însă simplă.

Să presupunem că i s-ar putea încredința ordinatorului toate probabilitățile ocurente ale unui cuvînt și ale unei suite de cuvinte; atunci e evident că va fi în măsură de a traduce fără reproș; sub rezerva totuși că în-memorizarea să se extindă la-ntreg dicționarul... Ar fi suficient atunci să apăsăm pe buton; dar contrar formulei lui Kodak, care adaugă „...restul îl facem noi”, cercetătorii și-au dat seama că traducerea e imposibilă fără o „desăvîrșită teorie” a limbajului și că aceasta nu există cel puțin pînă acum. De unde și elaborarea modelelor operaționale la care lucrează.

După Melcuk, „strategia generală” constă într-aceasta: mai întîi, fiecărui cuvînt al frazei i se aplică toate ipotezele asupra relațiilor sintactice posibile — adică se leagă ipotetic de acest cuvînt toate cuvintele susceptibile, în principiu, de a putea fi legate cu el. Se obține astfel un ansamblu de structuri ipotetice, aceste structuri sînt sistematic verificate din punct de vedere al condițiilor generale pe care trebuie să le satisfacă o struc-

tură sintactică corectă în limba dată. Aceste condiții joacă rolul de filtre care nu lasă să treacă decât structurile corecte. Se alege apoi ca structuri corecte numai cele care răspund tuturor imperativelor. Și această metodă se numește tot «metoda filtrelor». Cercetătorii trebuie să pună în evidență și să formuleze toate legile generale după care sînt construite propozițiile în limba dată. Un atare rezultat se arată a fi foarte interesant pentru sintaxa «uzuală». Mai mult, algoritmul general este, în principiu, foarte simplu : el se exprimă printr-o serie de liste, enumerînd toate condițiile cerute de o structură sintactică corectă, dacă toate aceste liste sînt corecte, algoritmul general garantează o analiză corectă a oricărei fraze, oricît de complexă ar fi ea, toate structurile posibile fiind examinate⁸⁾.

Oricum ar fi, fie că este vorba de o traducere tradițională sau simultană, de o recurgere la „Basic” sau la mașinile de tradus, în orice caz *o traducere depinde de un singur sistem lingvistic*. Și chiar dacă își extinde raza de acțiune a mesajelor și le accelerează transmiterea, operațiunile pe care le presupune rămîn totuși complexe, costisitoare și tributare condiționării limbii.

Cînd comunicarea se schimbă

Ce se petrece însă de fapt atunci cînd informația cere, ca-n cazurile de acum, transmiterea de știri la un număr mai mare de destinatari, mai repede și cît se poate de ieftin. Ea-și poate mări și accelera ritmul de distribuire. E ceea ce se întîmplă cu presa de mare tiraj care numără milioane de exemplare și care conține — pentru cea mai mare parte dintre ziare — mai multe ediții cotidiene. Dar, oricît de mici ar fi prețurile și greutatea hîrtiei și oricît ar fi de rapide mijloacele de transport (care și azi merg de la vînzătorul pedestru sau ciclist pînă la avionul cu reacție), presa, ca și cartea, rămîne un *obiect scris* care recurge la o

limbă specială și care din această pricină e limitat de frontierele limbii. Unele jurnale și periodice remediază această situație publicînd traduceri ; pentru a estompa limitarea frontierelor lingvistice și relativa lentoare a mesajului verbal, presa recurge apoi și la *fotografie*. Schimbare capitală. *Comunicarea fotografică* e lipsită de concepte, propunînd o imagine globală în care, după o privire rapidă a cititorului se schițează un mesaj încă difuz. Spre deosebire de limbă care se articulează în secvențe și în fraze, care se dezvoltă deci în timp, imaginea se oferă de la prima vedere ca un cîmp în care pătrundem, nu treptat și prin vizări succesive, ci prin *operații de „ansamblare” și de puneri la punct aproape instantanee*. Mesajul fotografic nu este însă niciodată singur în presă ; o legendă îi explicitează întotdeauna semnificația. Pe de o parte, imaginea are un impact care acționează aproape instantaneu asupra cititorului oricărei comunități lingvistice i-ar aparține el ; pe de alta, textul ordonează imaginea după inteligibilitatea proprie limbii destinatarului. Se produce deci, de la imagine la imprimat și de la imprimat la imagine, o dublă mișcare care și *accelerează și modifică comunicarea*. Sîntem însă atît de obișnuși cu procedeul, că abia dacă ne dăm seama de unele dintre efectele sale.

O fotografie apărută în presă ne amintește de tema iconografiei creștine în care se vede Iisus binecuvîntîndu-l pe unul dintre credincioși sau nu mai puțin frecventul *Noli me tangere...* Titlul articolului face o tabula rasa a tuturor reminiscențelor noastre : „Universitatea din San Francisco. Parohul arestat odată cu studenții săi...”. Cu ocazia noilor dezordini produse la Universitatea de stat din San Francisco, scrie ziaristul, „printre arestați s-a remarcat parohul colegiului, Jerry Pederson, la dreapta în poza noastră ; în momentul în care un polițist îl imobilizează răsucindu-i gîtul cu bastonul”. Or, dacă presa previne în general scurt-circuitele, publicitatea profită din aceasta, ajustîndu-și comunicarea verbală și grafică după propriile-i scopuri. Vă întrebați apoi, acoperind ima-

ginea, care o fi acea „brună ușoară pentru a trăi intens“. Descoperind imaginea, țigăreța vă dă răspunsul. Denotarea și conotarea se confundă: țigăreța cu tutun brun devine tinăra fată cu păr negru, după cum aceasta se metamorfozează în țigăreță potrivit inscripției echivoce în oblică și saltul pe care-l face tinărul sub șocul revelației... Se mai poate apoi face și experiența desenului umoristic a cărui legendă se ascunde, urmînd să se descopere numai după ce ne-am imaginat și noi una. Comunicarea grafică și cea verbală nu rezultă din adăugarea celor două mijloace: ele propun efectiv o comunicare de un nou tip pe care-l folosesc jurnalele, magazinele, benzile desenate, prospectele, afișele și insignele.

Ce se-ntîmplă însă cu informația cînd viteza ei de transmitere va crește sfidînd traducerea simultană și hibridarea textul-imagine a cărei limită este destul de repede atinsă? Accelerarea informației nu se realizează cum ne-am putea imagina, prin accelerarea producerii și a difuziunii mesajelor imprimare sau prin accelerarea traducerii: *comunicarea verbală și/sau iconică se transformă în imagine televizată*. Vizualizarea cINETICĂ de gradul doi produce un „telemidiu generalizat“. Se produce deci o mutație.

Se va obiecta totuși că imaginea, chiar în monodiviziune, nu schimbă nimic din autonomia sistemului lingvistic. Difuzarea primei debarcări pe lună, care se adresa în direct la 600 de milioane de spectatori, a fost comentată în limba fiecărei țări receptoare. Să fim însă atenți la concluzii. Pe de o parte, e fapt cert că comentarii se exprimau fiecare în sistemul lingvistic propriu. Rămînînd însă la aceasta ar însemna nu mai puțin să recunoască natura noului fapt care se iscă dintr-aceasta: cînd un eveniment are o *origine verbală* cum se-ntîmplă de obicei, și cum s-a și întîmplat pînă acum, tot ceea ce are legătură cu acest eveniment e conceput, transmis, difuzat, explicat și comentat în funcție de statutul verbal care i-a dat naștere și care se stabilește în și prin limbă, dar cînd evenimentul are, cum a fost cazul

cu transmiterea debarcării pe lună, o *origine televizată*, limbile receptorilor respectivi nu sînt suficiente pentru a explicita imaginile, și imaginile depășind felul comentariului, antrenează un nou statut al mesajului în care totul e conceput, transmis, difuzat, explicat *potrivit imaginii în mișcare care-i și constituie principiul de bază*. Tradițional, comentariul s-a făcut aproape exclusiv pe texte: glose, adnotări, comentarii, interpretări etc. În schimb comentariul televizat se face numai pe imagini, pornind de la o informație în prealabil „lingvistică“ și a cărei emisie în direct îl pune pe comentatorul cel mai volubil, pe speakerul cel mai priceput în imposibilitatea de a „verbaliza“ concomitent cu desfășurarea ei.

Fenomenul este nou. După spusa lingviștilor, structura limbii nu se schimbă decît foarte puțin, foarte neet și conform modalităților pe care le dătează dealtfel mai mult economiei lor interne decît acțiunilor exterioare: „Sistemul fonetic și tipul fundamental sînt extrem de conservatoare, observă Sapir, deși aparențele ar contrazice aceasta. (...) Dorința de a menține sistemul, tendința de a contrabalansa o infrațiune la adresa acestui sistem: printr-o suită complicată de transformări suplimentare, durează secole sau chiar milenii...“⁹⁾. Se poate însă pune întrebarea dacă condițiile noilor media, și mai ales informația vizuală, nu sînt pe cale de a modifica această stare de lucruri. La televiziune ți se dă mai întîi imaginea în mișcare și apoi, chiar dacă comentariul continuă să treacă prin forme lingvistice, spectatorul urmărește emisiunea, fără îndoială, de acord cu explicațiile verbale, dar mai întîi pe *fondul continuu al imaginilor la care e cu atît mai sensibil, cu cît acestea nu sînt și nici nu pot fi decît foarte puțin verbalizate*.

Am văzut dealtfel foarte bine aceasta de la prima aselenizare care a avut, dacă ne-aducem bine aminte, cîteva întîrzieri succesive. În toate studiourile, comentarii au avut de furcă cu multe „momente albe“, cu „găuri“ care ar fi putut fi comparate cu adevărate pene de program și la

plat? „Mașina verbală“ s-a gripat peste tot, altele s-a ambalat, căutând zadarnic cuvintele, repetind, recurgând la hiperbole numai ca să țină atenția trează în fața ecranului: „Imaginile or să revină peste vreo zece minute... Houston ne anunță o nouă întârziere... Aveți răbdare... E pentru prima dată în istoria omului... Fapt extraordinar... Nu, imaginile încă-ntârzie... etc.“, cu atât mai devorant cu cât rămânea mai mult gol... Și când a apărut piciorul, apoi gamba lui Neil Armstrong, speakerii cei mai flecari l-au imitat mai mult sau mai puțin pe cel polonez: „fără comentarii, momentul e prea impresionant“.

Or, pornind de aici, ne putem întreba dacă limba, pusă în contact cu imaginea (cu o imagine, precizăm, care nu mai are rolul tradițional de a ilustra un text sau un cuvânt) care va rămîne intactă. Și cu greu putem refuza să vedem că noile mijloace, „înglobînd“ sistemul în vigoare, transformă ansamblul cîmpului comunicării. Noțiunile de „autor“, de „lector“, de „public“, suficiente pînă acum, sînt concurate de către o întreagă nouă serie de termeni, „auditor“, „telespectator“, „destinatar“, „destinator“, care atestă că comunicarea nu mai aparține exclusiv scrisului sau imprimatului. Problemele care o privesc reies dintr-o nouă asociere care pare să acopere mai bine termenii generici de „emîțător“ și de „receptor“.

De îndată ce conceptul e confruntat în mod regulat cu imaginea, pentru telespectator există ocazia de a lua cunoștință de o anumită insuficiență a primului în raport cu cea de a doua. Comunicarea verbală se compune din operații discursive care se ajustează din etapă în etapă; instrument de precizare, conceptul funcționează pornind de la o situație stabilă.

Imaginea are nu numai un efect global, ci posedă și *calitatea spontaneității* legată de situația pe care le implică ceea ce încă nu s-a săvîrșit. Să ne

gîndim la momentul istoric cînd, cu ochiul proțăpît pe ecranul televizorului, lumea întreagă aștepta să asiste la „splash down“-ul lui Apollo 11, învingătorul lunii. Puțin timp înaintea probei imaginile s-au întrerupt brusc, „pană inexplicabilă“, repetau speakerii. Transmisia cu nava *Hornet*, întreruptă brusc, sute de milioane de ecrane n-au dat decît o agitație de punctișoare traversate din cînd în cînd de cîte un fulger, echivalentul vizual al „parazitului“ radiofonic; pe urmă, niște particule au început să devină gri, altele să se lumineze și *deodată* umbrele mișcătoare s-au prefăcut în navigatori: legătura fusese stabilită cu *Hornet*. Imaginea trece printr-un cu totul alt proces decît discursivitatea verbală. Operînd în clipă, prin contrastul figură-fond, ea comportă o *imediatitate* care previne disocierea timpului și a spațiului pe care o face limba; analiza lineară fiind înlocuită prin impactul global.

„La cinema impresia de realitate e și mai mare. De fapt, oricine intră într-o sală obscură pierde contactul cu realitatea exterioară, ea și cu cei mai apropiați vecini, conținînd doar ceea ce se petrece pe ecran“, observă Christian Metz.¹⁰⁾ Cinematograful depășește fotografia pentru că, după opinia autorului, el e singurul în stare să „injecteze în realitatea imaginii, realitatea mișcării, realizînd și imaginarul pînă la un punct încă neatîns“. Dar ce era cînd nu era cinematograful? Chestiune mai puțin absurdă decît s-ar părea. Multă vreme i s-a atribuit romanului meritul de a realiza imaginarul „pînă la un punct încă neatîns“, cel puțin cît avea să domine comunicarea verbală. Or, dacă imaginarul se poate satisface azi la cinema, după Christian Metz, nu-i preferabil, oare, să observăm că nu e vorba de imaginar, în general, ci de unul anumit, legat de mediul particular, care este tocmai cinematograful? Fără îndoială că nu mai există „realitatea cea mai puternică“, după cum nici „impresia cea

mai tare“ decât în interiorul unui sistem de comunicare determinată.

Trebuie, aşadar, să conchidem că-n ziua de azi există mai multe realităţi. Şi impresia realităţii celei mai forte pare să aparţină radioului şi televiziunii cînd emit în direct. Dar mai bine să renunţăm la acest gen de comparaţie.

Fiecare sistem de comunicare îşi are complexitatea proprie care contribuie la complexitatea generală în curs de desfăşurare.¹⁰

CAPITOLUL 8

O nouă dimensiune : difuziunea de masă

În momentul în care oamenii pun piciorul pe lună — eveniment incredibil, neauzit pînă acum douăzeci şi cinci de ani, socotit imposibil timp de milenii — jurnale, magazine şi speakeri repetă întruna : „Am învins luna, victorie ! Cucerirea spaţiului !...“ Spiritul războinic se menţine-ntr-un vocabular permanent vivace. Oricît de excepţional ar fi evenimentul, nu antrenează totuşi efecte excepţionale. Configuraţia sa rămîne legală de condiţiile care-i asigură transmiterea şi cunoaşterea. *Punerea sa în formă* implică mai puţin o adecvare la noutatea experienţei cît a modelului integrării în vigoare al cărui instrument privilegiat e limba. „Într-o serie de cazuri sîntem inclinaţi să vedem în natură entităţi fictiv-active, pentru simplul motiv că forma frazelor noastre cere ca verbele întrebuintate, dacă nu sînt la imperativ, să fie precedate de un substantiv. Sîntem obligaţi să spunem în engleză „it flashed“ sau „a light flashed“ (a fulgerat), creînd un impersonal pentru *it* (fulger). Dar din ocurenţa fulgerului şi a luminii nu apare decît un fenomen ; nu mai e astfel nimic care să facă ceva de vreme ce nu mai e nici o acţiune. Hopi-ul spune simplu *rehpi* ; pot astfel exista verbe fără subiect, ceea ce dă acestei limbi puterea, ca sistem logic, de a înţelege anumite aspecte ale Cosmosului.¹¹ De

gului american : „O schimbare de limbă ne poate transforma și cosmosul“.

Știința noastră rezultă finalmente din felul în care o anumită societate își stabilește condițiile în care se prezintă realitatea. În afara acestei pozitivități, fenomenele nu există ; n-au nume. Ar fi însă nedrept să se confunde pozitivitatea și realitatea ; prima fiind o chestiune de reguli și practici, adică de instituții, acoperind ca sens „pe ceea ce se poate pune, conta, ceea ce e asigurat, constant“. (Littre).

Ne putem însă totodată întreba dacă viitorul *mass-mediei* nu e o cale de a răsturna condițiile punerii problemei cunoașterii și, de aici, și ale cunoașterii noastre. O schimbare a limbii a-nceput pe scară planetară. „Aberațiile“ scapă represiunii, deja „derivațiile“ indică noi căi. Apar fenomene care, deși sînt „fugitive“, nu sînt mai puțin decisive, fenomene „pre-, inter-, para sau infra-științifice“ a căror proprietate este de a se sustrage „obiectului cunoașterii“ și cunoștințelor stabilite. În interiorul societății se înmulțesc grupurile și diviziile „aberranți“ pe care societatea îi ignoră sau îi tolerează pentru a-i „descoperi“ sau a-i reprima, după circumstanțe.

Nu este vorba de a deschide cercetarea oricărei fantezii ; este vorba doar de a nu o închide la ceea ce scapă pozitivismului existent.

O experiență interstițială : Revenirea din sud

Milioane de francezi și de străini circulă cu automobilul în lunile iulie și august. Ceea ce reprezintă, atât pentru guvernul francez, cît și pentru poliție, obiectul a numeroase „probleme“. Dar pentru cei care „urcă dinspre Coastă“, de exemplu, ce se întîmplă ? Aparent nimic mai mult decît călătoria care îi duce pe „cei în vacanță“ dinspre mare spre domiciliul lor, să spunem de la St-Tropez la Geneva, pe șosele secundare (în parte) sau naționale (renumita N. 7 pînă

232

la Avignon) — cu oprire pentru a vedea expoziția Festivalului ; o noapte într-un motel, pentru a întrerupe călătoria ; plecare a doua zi pe autostradă pînă la Valence ; din nou naționala înspre Grenoble...

În acest punct, cititorul se va întreba dacă nu s-a înșelat asupra paginii sau autorul asupra direcției. Ce caută aici evocarea aceasta, dacă e vorba de așa ceva și cu care el nu are ce face ?... Este adevărat și îmi cer iertare ; dar sînt greu de abordat marginile pozitivității fără să-ți schimbi scrierea. Așa cum este ea practică, de obicei, situează, în adevăr, dintr-un foc, gîndirea la nivelul „obiectivității“ care răspunde decupării în „probleme“ și a cărei funcțiune este tocmai de a transforma materia împrăștiată în „obiecte“. Or, ceea ce se cuvine să întrebăm este mai puțin ceea ce reține decuparea în obiecte și în probleme, decît ceea ce trece prin ele și căreia îi dau, pentru acest motiv, numele de *experiență interstițială*. Cu riscul unor anumite notări pe care unii le vor socoti excentricități.

...Cu spinarea bine rezemată de spetează, privesc asfaltul cenușiu pe care îl taie linia galbenă din mijlocul șoselei. De o parte și de cealaltă a spetezei apar copaci, stînci și multe panouri pe care le observ mai atent cînd sosește ora mesei... Pentru moment, îmi place să-mi arunc privirea asupra pinilor, stejarilor, grozamei. Încă șaptezeci de kilometri pînă la Avignon ; e cald ; din cînd în cînd privesc kilometrajul : nouăzeci, o sută, o sută zece : mă înscriu în limita prescrisă, care îmi este reamintită, cred, la fiecare doi sau trei kilometri. Ceea ce nu împiedică destule mașini să mă depășească, și pe mine să mă indigneze, luînd-o de fiecare dată martoră pe nevastă-mea... La ce folosește limitarea vitezei ? Ar fi necesar un sistem de supraveghere mult mai eficace... Uite-așa se provoacă accidente...

Oare am verificat uleiul înainte de plecare ? Dar apa ? Trebuie să văd cînd am să fac plinul ; dealtfel, nici nu trebuie să întîrzii ; acul îmi arată că rezerva e pe sfîrșite. Nici cauciucurile

233

nu le-am verificat; nepăsare. Și totuși, a fost cald la St. Tropez. Deodată îmi amintesc de accidentul îngrozitor pe care l-am văzut anul trecut aproape de Brignolles: două mașini încălecate, morți pe șosea; n-am avut curajul să privesc în trecere. Motorul rulează; e o mașinuță bună această 204. „Vrei fructe?” Mă adresez nevesti-mi. De cîtva timp se înșiră tarabele de piersici și de pepeni pe marginea drumului...

Fapte mărunte, atît de neînsemnate, care ar putea foarte bine să fie înșirate de către o sută de mii, două milioane, o sută de milioane de automobiliști, cu variante, desigur, înlocuind, de exemplu, pinii prin cactuși, stejarii prin lei sau prin elefanți (de ce nu? Safari-ul a devenit articol de consumație), sau prin stații de benzină... *Dar tocmai asta este ceea ce contează: experiența făcută de sute de mii, de milioane de automobiliști în mod aproape permanent, fără ca nici unul să simtă într-adevăr, nevoia de a-i acorda o atenție specială și despre care nici unul nu păstrează vreo amintire (în afară de opriri, picnic-uri, mese și, să fim drepți — de „curiozitățile” vizitate). Se dizolvă gesturile semi-automatizate, mișcarea gândirii, hotărârile, întreg mecanismul conducerii care ne stăpînește ore în șir; privirea tabloului de bord, apăsarea pe accelerator, frînarea, ambreierea, debreierea, încetinirea la viraje, redresarea mașinii, privirea în retrovizor, contemplarea peisajului, plinul cu benzină, răsucirea butonului de radio, ascultarea știrilor („Orientul Mijlociu — situația se înrăutățește: un nou raid al egiptenilor asupra canalului de Suez; riposta israeliană”); trîncăneala din automobil; toate gesturile care pun în joc mușchi și reflexe pentru a interpreta semne și semnale: vrea să mă depășească... să trag spre dreapta... în față am un șir întreg, trebuie să încetinesc... oare am loc să mă lansez?... întreg comportamentul automobilistic care este totodată o suită de acțiuni specifice, nenumărate și mereu repetate, o serie de viziuni, nu mai puțin nenumărate și repetate,*

viziuni la mare distanță cînd mă las în voie să contemplu peisajul sau să visez; la distanță medie cînd observ circulația; la mică distanță cînd verific indicațiile tabloului de bord. Pînă la zgomotul motorului care mă însoțește ore întregi, pînă la zgomotul celorlalte mașini, al sunetelor clacsoanelor, al serișnetului roților, uneori al frinelor bruște, care toate se dizolvă...

Nu este oare un lucru demn de menționat faptul că la volan folosim cu toții aceeași serie de gesturi, după aceleași principii? Avem toți dreptul la aceleași *posibilități*: să avansăm, să accelerăm, să încetăm, să depășim, să dăm înapoi; sîntem supuși aceluiași *constrîngeri*: capacitatea motorului, oprirea la semafor roșu. Degeaba se deosebesc comportamentele de la caz la caz, condițiile în care ele se exersează sînt identice. Ca automobilist, fiecare pune în mișcare gesturi, gânduri, răspunsuri, alegeri, orientări, manevre de *același ordin*. Din acest moment este oare irațional să gîndim că în noi se elaborează, dacă nu un limbaj, cel puțin o experiență și un cadru de referință a cărui proprietate este de a se deosebi de experiența și de cadrul de referință neautomobilistic?

Unele expresii „semafor verde”, „a ambreia”, „a debreia” etc. au intrat deja în limbaj curent, dar s-ar putea ca acțiunea comportamentului automobilistului să fie mult mai profundă și ca „pozitivitatea” noastră de pietoni sau de sedentari să fie pe cale să se modifice. Ce se întîmplă oare cînd rulăm pe autostrada de la Avignon la Valence și încetăm, precum pe vremuri, să traversăm Orange (Arcul de Triumf a dispărut...), Montelimar (nu mai există parfumul de nuga, în afară de ceea ce rămîne legat de însuși numele desenat în litere albe pe panoul albastru) și cînd, abandonînd autostrada la Valence, descoperim că nucii au înlocuit deodată pinii și stejarii (dispăruți, de asemenea, și greierii). În aceeași experiență interstițială (traversăm localități fără să ne oprim) ce mai devin *aceste informații de pe margine* care sînt cîmpiile și casele care nici una nu

se constituie în obiect? Spațiului pe care îl străbatem de milenii i se substituie *viziunea fugitivă* a omului care rulează. Culme a paradoxului, existența drumului pare mai explicită pe hartă decît la volan! Din această cunoștință abia atinsă, traversată, deșirată, mișcătoare, este făcută experiența noastră de automobiliști. Chiar dacă ea nu se distribuie în „obiecte“, în „probleme“, cum să nu ținem cont din moment ce ea ne privește pe toți pînă în adîncul nostru? Învățăm să conducem așa cum învățăm să vorbim. Regulile de circulație nu sînt lipsite de analogie cu cele ale sintaxei. Putem oare merge pînă la a spune că traseul făcut în mașină, cu toate alegerile pe care le propune la fiecare manevră, amintește construirea unei fraze cu probabilitatea alegerii care se face de la un termen la altul? A pune în mișcare limba, buzele, mușchii obrazului, nu seamănă puțin cu ceea ce face automobilistul cînd manevrează schimbătorul de viteze, frînele, farurile, cînd apasă piciorul pe accelerator, cînd claxonează, cînd observă drumul pentru a depăși?... Automobilistul comunică cu panourile rutiere ale căror mesaje „răspund“ trecerii sale și invers. Se poate obiecta că nu există comparație între comunicarea automobilistică, relativ simplă și comunicarea lingvistică, infinit mai complexă. Totuși, situația evoluează. Schimbarea care apare ar putea să fie formulată, în mare, în următoarea întrebare: dacă orice comunicare se împlinește prin mijlocirea unui cod, ansamblul de reguli și de schimburi ce se învață, asemenea unui cod lingvistic, nu există oare în principiul oricărui cod un ansamblu de dispozițiuni, de gesturi, de manevre, de practici, pe scurt, *un ansamblu de operațiuni comune care țin în mod necesar de condițiile cele mai obișnuite în care trăim?* Orice cod implică deci existența unui alt cod, mai puțin explicit, care îi folosește drept suport de loc de exercițiu, de cîmp de manevrare. Coduri întrepătrunse care pun în lumină interdependența fiziologiei noastre și a psihologiei noastre — mișcările noastre, deplasările noastre,

felul nostru de a manipula obiectele, felul nostru de a merge, de a ne adresa aproapelui nostru, de a stabili raporturi cu semenii noștri, felul nostru de a merge cu mașina, de a telefona, de a telegrafia, de a asculta radio-ul, de a privi televizorul, de a lua trenul, avionul. Toată cunoștința noastră (conceptuală, verbală sau neverbală) se află inițial și final legată de procesul de comunicare ale cărui condiții ne scapă cu atît mai mult cu cît sînt mai banale. Dar înlănțuirea unui cod cu altul nu este cauzală; este întotdeauna vorba de o condiționare complexă. De aceea este atît de greu să schimbăm. Ce e mai simplu, la prima vedere, decît trecerea de la franci „vechi“ la franci „noi“?... Iată, au trecut mai mult de zece ani de cînd măsura aceasta a fost decretată, și francezii nu reușesc să împartă o sumă oarecare la o sută. Pînă și termenii de „vechi“ și „noi“ care dovedesc, mai mult decît dificultatea operației, rezistența celor ce-i folosesc! Asta pentru că francul nou nu este a suta parte din cel vechi sau, mai curînd, nu este decît în aparență, în măsura în care socotim codul monetar drept un sistem izolat. De fapt, codul „franc vechi“ se articulează pe o mulțime de alte coduri, fizic, fiziologic, psihologic, estetic, care constituie „profundzimea codată“; se înrădăcinează într-un spațiu, într-un timp, într-un ansamblu de instituții, de acțiuni, de fapte și de gesturi care rezultă dintr-o experiență socială prelungită. Nu este efectul întîmplării dacă sistemul metric n-a avut succes în Vechiul regim: codul zecimal cere un alt fel de a trăi și de a gândi.*) Schimbările codurilor implică schimbări de structură. Parlamente, clădiri oficiale, ajung să facă față din ce în ce mai greu mesajelor hertiene, circulației mașinilor pe pămînt, circulației avioanelor în aer... „O fațadă citibilă din mare viteză a fost ridicată folosind parasolare cărora le-am accentuat efectul

*) Aceasta este experiența foarte grea pe care englezii au început-o introducînd zecimalizarea lirei sterline.

cinetic prin folosirea de albastru și de roșu, aplicate în degradé", declară Georges Patrix,²⁾ despre uzina Pernod, care a fost construită pe marginea autostrăzii spre Marsilia. Uzină sau primărie, fapt este că orice clădire este astăzi în același timp un edificiu, stabil prin definiție, ocupind o porțiune fixă în spațiu și o „suprafață de trecere” legată de mișcarea vehiculelor care o modifică conform vitezei. Așa că este necesar să fim deosebit de atenți la aceste „fenomene” care, asemenea celui al automobilului nu au încă nume și pe care anumiți artiști le iau în seamă. „Viteza, în civilizația noastră modernă, notează Vasarely, ne câștigă și ne subjugă: trăim în fulgurent, în fulgerător. Era deci indispensabil să supunem ochiul unei agresiuni din ce în ce mai vii, din ce în ce mai intense. Asta am făcut în operele mele. Când prima ființă vie a început să părăsească marea pentru a se țîri pe pământ, acum milioane de ani, a îndurat agresiunea razelor ultraviolete și organismul a trebuit să se adapteze în așa fel, încît să se poată apăra și subzista. Sintem în fața unei probleme asemănătoare astăzi; a scăpa de atracția pământului pentru a merge spre alte planete implică utilizarea vitezei și toate eforturile care urmează.

Această nouă realitate trebuie s-o facem să treacă în pictură. Numai la acest nivel poate avea o semnificație cosmică, și nu la cel a unei oarecare reprezentări.”³⁾

Or, în zilele noastre, deplasarea obiectelor, circulația mesajelor și a pasagerilor, adăugînd și circulația informației care, pentru prima oară, rivalizează cu lumina, răscolește situația și elatină întregul sistem. Pe de o parte, cunoașterea bine stabilită se dovedește mai puțin stabilă decît pare; pe de alta, inovațiile și descoperirile o supun înfirmării și deși se ivesc fenomene cărora nimic din organizarea sa nu ne pregăteau să le facem față, nici măcar să bănuim că se vor ivi. Ieri încă simbolul progresului, automobilul e pe cale să ne asfixieze azi. Far al societății noastre industriale, uzina poluează aerul, apa, plantele, ani-

malele. „S.O.S., supraviețuire”. Se denunță consecințele nefaste ale dictonului „Creșteți și vă înmulțiți”, se proclamă: „Popoluare = copii”... Fapt și mai grav apoi, nu numai pozitivitatea e ceea care ne împiedică să vedem schimbările care se pregătesc,⁴⁾ dar ea continuă să și modeleze o structură mentală care să ne împiedice, văzîndu-le chiar, să le și luăm în considerare. Dimensiunii ecologice care ne-a devenit proprie i se opun încă prea multe ecrane culturale.

„Accidentul nu mai e accidental”

Șase milioane de răniți și o sută cincizeci de mii de morți în 1969. E de mirare poate. Dar accidentul (problemă? fenomen?) arată evident starea de „ne-evidență” în care încă rămînem închiși. Constatarea depășește de departe cazul automobilului care ne servește aici de lupă. Deși mai puțin spectaculoase, accidentele culturale nu sînt nici ele mai puțin dăunătoare, numai că statisticile nu le menționează. Să revenim însă la automobil. Așa cum îl considerăm, accidentul poate fi caracterizat pe scurt ca un eveniment *nefericit*, pe care-l socotim imprevizibil și care, după gravitate, apare fie ca *fapt divers*, cînd e vorba de pagube materiale sau de mai mică importanță, fie ca o *catastrofă* cînd victimele și pagubele sînt importante sau numeroase sau și de una și de cealaltă.

Atunci cînd se admite o anumită probabilitate pentru accidentele de caroserie, parbrize, faruri sau alte fapte diverse, accidentul, el însuși, se *personalizează*. „Cine este vinovatul? Care dintre cei doi gonea prea iute? Cine a consumat alcool?”. Dar de îndată ce evenimentul ia pro-

*) „O planetă vorace abandonată mișunării vorace a 7.000 milioane de locuitori în anul 2000...” conform proiectelor (ipoteză medie) al serviciului competent al Națiunilor Unite (cf. Curierul UNESCO, II, 1967, p. 12; Jean Fourastié, Priviri asupra populației mondiale de poimîine).

porții de *catastrofă*, nici probabilitatea, nici responsabilitatea nu sînt considerate ca factori suficienți; atunci se recurge la *fatalitate*, o fatalitate socotită drept factor supraomenesc, obscur, răufăcător, orb: de unde și sentimentul de destin care i se asociază și care se întâlnește în formulările curente: „tragedie fatală“, „fatalitate tragică“, „tragedie rutieră“, „drumul care ucide“ etc. În afara cazurilor extreme, accidentul este însă resimțit ca ceva *care n-ar fi trebuit să se producă* și deci — ca un corolar — *care ar fi trebuit sau care ar fi putut fi prevenit*. Ceea ce înseamnă, mai ales, că în spiritul nostru există și subzistă ideea unei circulații fără accidente. În ciuda însă a tot ceea ce simțim zilnic, în ciuda statisticilor, întretinem totuși o concepție, nu atât utopică, cît ideală — tocmai prin faptul că e și pernicioasă — care ne face să ajungem la contradicții. Pe de o parte, îi „pedepsim“ pe toți contravenienții; ceea ce ne permite să localizăm, să datăm și prin aceasta să izolăm nenorocirea, într-un fel, faptul ca fiind ne-esențial, ca *accidental*, iar pe de alta pentru ca asigurările să-și urce primele, nu atât datorită ideii pe care și-o fac despre circulație, caz în care ar ajunge la faliment, ci datorită statisticilor care fac din accident parte integrantă a fenomenului automobil.

Atunci cînd fiecare week-end ajunge să se soldeze cu un anumit procentaj de morți și răniți, noi continuăm totuși să credem în imprevizibil, în fatalitate, în concursul de împrejurări („dacă ar fi pornit-o numai cu un minut înainte“, sau „mai tîrziu“); continuăm apoi să utilizăm conceptul de accident cu conotațiile etimologice și mitice (etimologia sugerînd întîmplătorul, contingentul, prin opoziție cu ceea ce se produce în mod necesar sau intențional, iar mitul sugerînd la rîndu-i faptul că cei ce se așază la volan contractează deodată „esența automobilistică“ și presupusele reflexe „dobîndite“); mai continuăm apoi să credem și-n exorcismul care constituie pedeapsa a ceea ce continuăm încă să numim „neatenție“, „greșeli de conducere“, „exces de vi-

teză“, „infracțiunile la codul rutier“, recurgînd la sistemul asigurărilor care evaluează pur și simplu monetar morții, răniții, pagubele și greșelile.*). Or, noi participăm din ce în ce mai mult la o „cunoaștere automobilistică“, prin aceasta înțelegînd, fără a mă juca cu cuvintele, și o cunoaștere care utilizează vehiculele moderne, de la auto la avion, apoi de la avion la emițătorul de televiziune, și o cunoaștere care se mișcă de la sine și al cărei specific este mișcarea. Astfel stînd lucrurile, să mai fie oare de speriat faptul că circulația științei sau a cunoașterii implică accidente ale căror traumatisme nu sînt mai puțin primejdioase decît cele datorate accidentelor de circulație? Să ne mai temem apoi că educația, rămasă la structură perimate, ar fi la originea nevrozelor ale căror efecte se înmulțesc sub ochii noștri?

Comparația nu mai e „întîmplătoare“. Și atunci nu-i ciudat oare să constatăm grija cu care continuăm să „personalizăm“ anumite idei și fapte? Care-i *prima operă* impresionistă? Cine a folosit pentru *prima dată* versul liber? Nevoia de *localizare*, de *datare*, utile într-o perspectivă lineară a istoriei, nu mai par actuale cînd fenomenele se manifestă mai puțin ca elemente într-un sistem de coordonate cît ca forțe care se propagă în mediul social și care, fără a repudia originalitatea artistului, trebuie studiate în cadrul procesului de difuzare și receptare.

Și aceasta pentru că comportamentele noastre sînt configurate de scheme neobservate și nici sesizate ca atare și care acționează ca „legi stabilite de Teoria configurațiilor: formele se nasc pe un fond și datorită lui. Iar cînd raportul se alterează, cînd termenii oscilează într-un sens sau altul, apar așa-zisele forme ambigue, care nu se pot vedea cu ochi buni și de la care ne-ntoarcem privirile cînd devin imposibile.

Azi, fenomenele *emergente* multiplică situațiile ambigue și imposibile, de unde și sentimentele

*) Nu e oare ciudat să se constate și că *simțul nostru pentru catastrofă* variază în funcție de victimele succesive sau simultane, răspîndite sau luate-n ansamblu?

de sfișiere, de ruptură, de înstrăinare pe care le simțim, însoțite de suferință, de iritare, de nerăbdare în fața neînțelegerilor, a divergențelor, a risipei, a dispersiunilor, a întârzierilor, a măsurilor retrograde, a manevrelor dilatorii și contradictorii. Dar fărîmîțarea nu provine și ea oare din faptul că noi continuăm încă să judecăm în funcție de referințe fixe atunci cînd ele deja au devenit mobile? Ceea ce ar înlocui imaginea unui obiect în stare de ruptură cu aceea, mai greu de conservat, a forțelor care se dublează, se-ntretaie, realitatea devenind ea însăși mobilă. Și chiar dacă analiza are nevoie de discutarea „situațiilor“, a „problemelor“, de „poziții“, toți termenii implicînd un punct de vedere statistic, s-ar putea ca azi să trebuiască să fie „dinamizați“.

Examenul comportamentului ne arată că „banalitatea“ conduitei e dată de condiții general acceptate. În lumina accidentului, ni se demonstrează astfel cum rămînem subjugati totuși acestor scheme ale căror contradicții nu sînt încă pe cale de a ne neliniști.

N-aș vrea însă să las să se-nțeleagă că prin aceasta asimilez rolul de artist celui de asigurator!... Dar s-ar putea totuși prea bine ca societatea, fără chiar să-și dea seama, să investească artistul cu o sarcină, cel puțin tot atît de importantă, constînd în a preveni „accidentele“, poate mai grave decît cele ale circulației automobilistice, altfel decît printr-un sistem de prime de asigurare!

De la Pămînt la Lună : un voiaj colectiv

Evenimentul pe care l-a trăit omenirea în noaptea dinspre 20—21 iulie 1969 e de o atare importanță încît ar trebui să ne sperie sau să ne creeze anumite scrupule încercînd să-l descifrăm. O teamă sau o scrupulozitate care rămîn, însă în treacăt fie spus, tributare atitudinilor mentale anunțate mai sus. Întrucît, și de ce oare, căderea Bizanțului,

242

schimbarea cadastrală din secolul XVIII sau chiar evoluția culturii și a industriei din secolul XIX sînt socotite de preferință „serioase“ sau propuse ca subiecte capitale, dacă nu datorită faptului că sînt acreditate? De cine? În numele a ce? Trebuie oare să așteptăm un deceniu, reculul vremii, pentru a aborda efectele debarcării pe Lună? Chiar dacă e pueril să se afirme că s-ar putea enumera total, ar trebui cel puțin să se înceapă să se rețină ceea ce se degajează din aceasta.

Or, nu mai e actuală azi teza că Luna ar fi o zeiță — firește, de multă vreme — că s-ar numi Astartea, Istar sau Selena; că ar exersa o influență magică sau că ar fi, după spusa Vedelor, „lumea... în care se primește răsplata faptelor bune făcute fără a se fi renunțat la ideea de recompensă“, sau că „această recompensă nu are decît un anumit timp, după care, adaugă Vedele, se produce renașterea într-o lume inferioară...“, și nici nu se mai crede, ca pe vremea lui Dante, c-ar fi „popasul virginității...“ sau, mai simplu, tovarășa copilăriei, care ne însoțește pas cu pas și care ne ajută cu razele ei cînd sîntem moleșiți... Mitologia și-a trăit traiul. Pînă la mitologia familiară: „Vezi Luna?“... tot ceea ce făcea din ea o ființă, o forță, un simbol supranatural, ceva prin definiție nu la-ndemîna noastră, azi nu mai există. Cu Neil Armstrong, toți am pus piciorul pe Lună. Și aceasta e prima răsturnare.

A doua: chiar dacă tehnologia modernă ar fi ajuns, ca-n Jules Verne, la extremitatea imaginației, nimeni n-ar fi fost în stare să creadă, într-adevăr, că ea ar fi putut izbuti să-i smulgă pămîntului o masă de 43,863 tone (atunci cînd se discuta, nu de mult timp, de viitorul greutăților mai mari decît cele ale aerului), să propulseze această masă în spațiu, la o depărtare de peste 360 000 de km, dejucînd gravitatea, depunînd o parte locuită a acestei mase pe Lună, luînd-o apoi înapoi pe Pămînt cu trei oameni la bord în chip de pionieri, de eroi și de grefieri, fapta omologată purtînd numele lui Armstrong, Aldrin și Collins.

243

Și astfel faptul că voiajul s-a produs, după traiectoria și punctele alese, în timpul, minutele și secunde prevăzute, că omul a putut să vadă fața pînă acum ascunsă a lunii, tot așa de bine ca pe cea care a contemplat-o timp de milenii, iată ce-mpinge tehnologia în locul ocupat odinioară de zei.

Cea de-a treia răsturnare e, dacă s-ar putea spune, și mai spectaculoasă: operațiuni care, prin definiție, se situează în afara posibilităților ochiului obișnuit, în obscuritatea cosmosului, și dintre care o parte se desfășoară în dosul Lunii, au putut fi urmărite în *direct* și aproape tot timpul de vreo 500—600 milioane de telespectatori în timp ce, de milenii, cunoașterea a fost tot timpul un *fenomen aparte*, rezervat selectiv numai anumitor clase.

Să luăm exemplul, simplificat la extremă, al unei echipe lunare, așa cum le-au trăit primele colectivități omenesti. Evenimentul suscita teamă și cutremur, după care urmau sacrificiile destinate restabilirii cursului normal al lucrurilor. În societățile de tip arhaic tradițional, evenimentul nu era suportat simplu; magia la care se făcea apel furniza schema cauzală și comportamentele socotite eficace. Dar aproape în toate epocile era cert că preoții — sau cel puțin o parte dintre ei — reușiseră să stabilească că eclipsa era o ocultație provizorie a Lunii care se putea descrie și că pornindu-se de la observații naturale, într-o anumită măsură, chiar prezice. Pe de altă parte, e bine cunoscută fama pe care și-a atras-o din aceasta preoții mesopotamieni și egipteni mai ales. Alături de cunoașterea magică, singura la-ndemîna poporului și trăită de el ca atare, exista o știință, dacă nu științifică, cel puțin anticipatoare. *Eclipsa era, deci, nu unul și același eveniment, ci două distincte, după cîte se cunoșteau și se puteau cunoaște pe atunci*: 1) evenimentul supranatural care provoca teama și contra căruia se rosteau blestemele; 2) evenimentul „natural” pe care preotul astronom îl înțelegea coordonînd observațiile după un mod rațional de gîndire. 244

Dar dacă această descriere e mult prea schematică, n-ar fi inexact să se spună că, în aceeași societate, în aceeași structură civilizatorie evenimentele erau departe de a fi aceleași pentru toată lumea.

Dacă se trece însă dintr-o dată de la eclipsele primitive la zorii secolului XX, ce se poate descoperi? Peste vicisitudinile secolelor și ale civilizațiilor a apărut pentru a încheia (sau aproape) un sistem bine stabilit, cel newtonian, care corespundea din secolul XVII tuturor cerințelor și care, pornind de la legea gravitației universale, a spațiului și a timpului, socotite ca absolute, îi satisfăcea pe toți. Cîțiva frondeuri, dintre care Einstein au contestat teoria „perfectă” a lui Newton, pentru a stabili mai întîi teoria relativității restrînse, apoi pe cea a relativității generalizate de unde a ieșit apoi noțiunea nouă de spațiu și timp continuu. Formulînd legile fizicii pentru oricare sistem de coordonate, teoria relativității generalizate stabilește că legea lui Newton, socotită universală, se aplică de fapt unui singur sistem de coordonate ale inerției fizicii clasice. De unde urmează, declară Einstein, că: „vechea teorie e un caz limită, special, al celei noi” și că „lumea noastră nu e euclidiană; natura ei fiind fasonată de mase și de vitezele acestora. (...)”⁴⁾

Fiecare cunoaște celebra formulă în care Einstein cuprinde secretul întregului Univers: $E = mc^2$ și conform căreia materia și energia ar fi interschimbabile. Fiecare cunoaște apoi rolul pe care l-a jucat această ecuație în demersurile făcute pe lîngă președintele Roosevelt, pentru a-l avertiza despre consecințele formidabile care ar putea rezulta din dezintegrarea materiei. Fiecare știe apoi și mai bine ce s-a întîmplat, începînd din noaptea de 16 iulie 1945, dată la care a avut loc în deșertul Alamogordo prima transformare a materiei în energie și ce simbolizează de atunci numele de tristă celebritate al Hiroșimei.

Dar oricît de ilustru ar fi Einstein și oricît de popular capul său cu părul zburlit, oricît de îngrozitoare ar fi fost primele explozii termonucleare și 245

după aceea și cele următoare, s-ar putea afirma că teoria relativității generale e aproape inexistentă pentru marele public.

Cunoașterea științifică rămâne inaccesibilă celui care nu dispune de utilajul intelectual dobândit, celui ce-i lipsește ucenicia științifică, chiar dacă efectele sale ne privesc. Păstrând proporțiile, situația nu este totuși atât de diferită de cea din timpul societăților arhaice.

Dar iată că epoca noastră e sediul unui fenomen cu totul nou: pentru prima dată în istorie, *un eveniment neperceptibil e trăit simultan și colectiv în același fel de către toți beneficiarii mass-mediei*. Nu vreau însă să spun prin aceasta că toată lumea interpretează fenomenele în același fel (n-avem decât să ne gândim la „controlorii” de la Houston care urmăresc imaginile pe ecran cu scopul de a interveni eventual), ci că televiziunea și radioul au reușit, într-o anumită măsură, să stabilească totuși, pe o atare scară, dacă nu exact o cunoaștere comună, cel puțin, și aceasta fără îndoială, o *dimensiune comună*. Fizician, geometru, strungar, matematician, dactilograf, paznic de muzeu, vânzător, fiecare a simțit sau a putut să simtă prin imagine și/sau sunet în propriu-i corp, care este în felul său „modulul lui de serviciu”, ce înseamnă să fii eliberat de patru cinci din greutatea ta, să faci „salturi de kangur” pe lună (expresia e impusă deja), să vezi în vizieră altuia reflexia propriei măști... atunci când cunoașterea științifică tinde din ce în ce mai mult să se axiomatizeze și formalizeze, deci să devină mai abstractă, se observă paradoxal că efectele sale tind din ce în ce mai mult, datorită comunicării de masă, să devină obiectul unei experiențe mai largi, și, am putea spune, mai concrete. Dacă imponderabilitatea ca fenomen fizic rămâne un mister pentru cei mai mulți, *spectacolul imponderabilității* este azi un lucru curent. Fără nici un fel de discuție acceptăm ponderabilitatea diminuată așa cum am simțit-o prin procura fiecăruia pas al lui Armstrong, prin fiecare gest al lui Collins, nemaifiind de acum încolo pentru noi decât un caz

particular al atracției terestre și care se pare că și ea la rîndu-i devenind, prin comparație, un caz particular al gravitației generale.

Chiar dacă savanții adaugă apoi la aceste imagini, repetăm, o semnificație care ne scapă pe plan științific, e fapt cert că și ei văd aceleași imagini ca și noi, odată cu noi, privindu-le la fel la nivelul corpului, al simțurilor și al imaginărilor.

Oricît de abstractă ar fi știința, experiența capătă o dimensiune senzorială și colectivă prin mass-media. Acestea nu sînt nici simple difuzoare, nici „vulgarizatori”, ci creatoarele unei dimensiuni a obiectului sau evenimentului necunoscută pînă atunci. Trebuie oare riscată, după cele trei dimensiuni ale solidului euclidian, și cea de-a patra a spațiului-timp: *dimensiunea difuzării masive?*

Dihotomia abstract-concret încetează de a mai fi riguroasă. Între cei doi termeni opuși se profilează un al treilea care furnizează prin intermediul imaginii, un fel de continuu abstract-concret. În acest fel experiența omului ex-terizat, ex-centrat, ex-antropomorfizat, experiența omului care își vede pămîntul, pămîntul său ca pe un obiect, și care descoperă dintr-o dată „clarul de pămînt” în locul „clarului de lună”, nu mai e o chestiune de calcule rezervate doar celor inițiați, ci o *trăire globală*. „Mass-media sînt multiplicatoarele mobilității psihice”, observă Daniel Lerner.⁵⁾ Ea face să crească în noi ceea ce se numește „empatie”, adică puterea de a ne adapta la situații care se schimbă permanent. Între raționamentul provenit din gîndirea științifică și empirismul cotidian al bunului simț apare de acum înainte comunicarea prin empatia în care se află și savantul și omul banal. Se presupune o nouă mediere; un nou cîmp se desenează, deschis evenimentelor „pe cale de constituire”, „fenomenelor în emergență”.

Nu-i împlător dacă prima debarcare pe lună a suscitat reuniunea pe ecran a unei serii întregi de experiențe: fizicianul a explicat evenimentul în raport de fizică; biologul în raport de biologie,

sociologul de societate, eclesiastul în funcție de Dumnezeu și artistul prin referire la formele imaginare. Fiecare din ei *domesticind* cunoașterea sălbatecă în felul său, fiecare dintre ei, pentru a întrebuința și o altă imagine, *branșind* evenimentul pe disciplina lui; fiecare dintre ei năzuind la irumperea directului prin organizarea *diferită* a propriei sale științe.

Faptul remarcabil este totuși că-n ocurență, evenimentul i-a sfidat pînă la capăt pe fiecare dintre specialiști, conștiința publică nepreasinchisindu-se de toți pentru a „pune în ordine” ceea ce depășea cadrele cunoașterii stabilite și chiar ale imaginației. Se naște astfel sentimentul și confuz și complex că perspectivele și disciplinele particulare s-ar putea completa fără a se stînjiți reciproc. Or, din această cauză începe publicul — omul de știință ori cel de pe stradă — să ia cunoștință în fața ecranului de televizor, ascultînd „tranzistorul” și-n general din contactul cu *mass-media*. Comunicarea de masă nu e însă numai un fenomen cantitativ, ea e și o altă formă de comunicare în care cunoașterea ne parvine nu numai pe căile selective ale disciplinelor stabilite ci și prin țîșnirea unei informații „native”, ca să nu abuzăm de epiteze. În materie de informație nu există dat original, nici grad zero, pentru că comunicarea este întotdeauna un produs și tehnic și social. *Mass-media* nu se mărginește să informeze o informație brută și aproximativă pe care disciplinele instituite să fie chemate să o rafineze și degradeze: *ele ne fac să „descoperim” o stare diferită a realității care precede punerea în formă disciplinară și care ar fi fost imposibil de cunoscut înaintea lor pentru că odată cu ele a ieșit la iveală.*

Nu-i oare ciudat că întreprinderea cea mai costisitoare din toate timpurile să fi fost consacrată realizării unui vis și că imaginile acestui vis ar fi putut apărea simultan pe sute de milioane de ecrane? Numai așa știu oamenii de azi că ei au „pășit” în cosmos întocmai precum odinioară străbătuseră oceanul.

O mică frază care spune multe

„Un mic pas pentru om, un mare salt pentru umanitate”. Nu știu dacă cuvintele pe care le-a pronunțat Neil Armstrong în noaptea de 20 spre 21 iulie 1969 la ora 3 și 56 minute, punînd piciorul pe lună, erau premeditate (telecomandate, se vor întreba răuvoitorii) sau spontane.

Orice s-ar crede despre „spontaneitatea” acestor cuvinte, nu ne putem reține să simțim — au simțit-o milioane de oameni — că se petrecea ceva unic și nou, și, de reținut, că chiar dacă era american, chiar dacă a pus, cum hotărîse Congresul, culorile americane pe lună, el *a făcut totuși aceasta în calitate de om.*

În ciuda însă a atîtor declarații citite în ziare sau auzite pe calea undelor; toți am înțeles de fapt că era vorba de o *declarație circumstanțială*. E un lucru să *mărturisești umanitatea* și cu totul altceva „să fii în stare de ea”, astfel că „umanitatea” încetează de a mai fi un concept, o reprezentare, pentru a deveni, cum a și fost cazul, o stare de fapt. Cu corpul lor omenesc, cu inteligența lor — deși propulsați de tehnologia americană (dar ce ar fi fost această tehnologie, chiar americană, fără savanții sau inventatorii care au precedat-o, de la Arhimede și pînă la Einstein, fără visătorii și poeții tuturor civilizațiilor?) Cu corpul lor, deci încărecați de umanitate s-au *coborît aceștia pe lună*. Ar fi ceva să se parieze că toți, Negri, Albi, Galbeni, Africani, Asiatice, Europeni, Cehi, Olandezi, Americani, Elvețieni sau Italieni au trăit limita determinărilor lor naționale, și-au simțit solidaritatea fundamentală. Un sentiment global și-nvăluitor ne-a legat pe toți „em-patic” de cosmonauți. Și astfel a apărut o nouă noțiune.

Ce ar fi devenit istoria noastră dacă Patimile ar fi putut fi televizate în direct și dacă jumătate din lume ar fi putut urmări pe ecrane urecușul pe muntele Măslinilor, răstignirea, și auzi cu propriile urechi (în ce limbă însă?) ultimele cuvinte

ale lui Hristos? Să ne gândim la drumul și timpul pe care ar fi trebuit să-l parcurgă apostolii, care se deplasau pe jos sau în corăbii, ca să ajungă de la o comunitate la cealaltă.

Să ne gândim la războaiele și masacrele care s-au petrecut timp de secole (credincioșii uci-gîndu-i pe necredincioși) și reciproc, ortodoxul exterminîndu-l pe eretic și invers...) pentru ca mila creștină să devie o idee far și despre care încă nu se știe clar dacă luminează mai mult Cerul sau pe cei care au murit pentru ea, prin ea sau din pricina ei... Dacă Patimile lui Hristos ar fi fost transmise în direct, istoria creștinismului ar fi fost mai puțin singeroasă sau s-ar fi redus la dimensiunile unui fapt divers pe care, chiar dacă emițătorul lui Ponțiu Pilat l-ar fi transmis, s-ar fi putut ca cel imperial de la Roma, să-l fi neglijat („noutate de importanță provincială!“)?

Perspective care se întrevăd : antropologie și futurologie

Pînă nu de multă vreme, antropologia desemna, după definiția lui Broca : „Istoria naturală a omului“, fie, pe de o parte, paleontologia care, inventariază, clasează și analizează urmele omenirii ; pe de alta, antropologia așa-zis fizică care-și propune să determine caracterele fizice și biologice prin care ne deosebim de alte specii (statură, lungimea membrelor, indice nazal și cefalic). E semnificativ că sentimentul general (care e-ntr-un fel aura pozitivității sociale în curs), accepta atari căutări în măsura în care acestea se adresau unui trecut suficient de îndepărtat pentru ca să ne păstrăm distanțele în măsura în care antropologia fizică ne confirma specificitatea prin opoziție cu cea a animalului. Opinia publică se mai alarma apoi și ea ori de cîte ori un savant anunța că „descindem din maimuță“ sau e-am fi pe cale să descoperim „veriga de legătură care lipsește“... Pe scurt, admiteam să facem din om un „obiect de cunoaștere cu condiția menținerii barierelor

250

dintre specii afirmînd totodată și primatul omului. Ce cunoaștere strategică !

E de fapt ceea ce se găsește mai ales în atitudinea occidentală care, cum a afirmat L. Durant,⁶⁾ îi opune ideii unei antropologii ca „știință a omului total“, ideea unui umanism, sau mai exact al unui umanism stabilit de europeni începînd cu Antichitatea clasică și cu tradiția creștină și care ne-a configurat cadrul de referință și sistemul valoric. Or, e așa de adevărat că *etnologia* s-a constituit nu atît pentru a studia toate etniile, cît mai ales ale „altora“, ale popoarelor îndepărtate sau exotice calificate chiar recent drept „primitive“, „sălbatece“ și din care colonialismul a făcut ființe inferioare ?

Dar „omul care judecă“, omul care-i „transformă pe ceilalți în obiecte de cunoaștere“ a simțit totuși că nu se poate nici el retrage indefinit în cetatea umanismului său. Și nu-i întîmplător că un european a „inventat“, cam în același timp cu *etnologia*, rezervată în spiritul său doar „celorlalți“ și *sociologia* despre care a acceptat numai încetul cu încetul că și ea l-ar privi. Alegerea celor doi termeni este dealtfel semnificativă pentru o atitudine preferențială. „Știința etnologică are drept scop observarea societăților iar ca țel cunoașterea faptelor sociale“, declară Marcel Mauss.⁸⁾ Ghidat de principiul obiectivității, ajutat de tot echipamentul tehnic pe care Occidentul i-l pune la dispoziție (scris, aparate de fotografiat, magnetofone, aparate de filmat, mijloace de transport, grup electric etc.) observatorul studiază *toate* fenomenele pe care savantul le regroupează în trei mari rubrici : 1) Morfologie socială (demografie, geografie umană, tehnomorfologie) ; 2) Fiziologie (tehnică, estetică, economie, drept, religie, științe) ; 3) Fenomene generale (limbă, fenomene naționale și internaționale, etnologie colectivă).

Etnologia tratează „obiectul“ sub toate aspectele și-n toate detaliile. S-a stabilit astfel de la-nceput, pe de o parte că materialul de cunoscut poate lua în întregime figura și forma obiectului ; iar pe de alta, că etnologul poate și trebuie să „epuizeze“ fenomenul etnologic. Sînt testate

251

deci la fel culesul, pescuitul, vânătoarea, organizarea familiei sau a clanului, reprezentările religioase : mituri, legende, divinație, magie... și le repetăm când se vorbește despre societățile arhaice primitive sau sălbatece.

Dar când se vorbește despre noi europenii ? Auguste Comte a definit sociologia ca „studiul pozitiv al ansamblului de legi fundamentale proprii fenomenelor sociale“ ; iar Marx a repetat spunând că „modul de producție al vieții materiale condiționează în mod general procesul social politic și intelectual al vieții“ și că astfel nu conștiința îi determină omului existența ci dimpotrivă existența socială îi determină conștiința.

Durkheim a putut să afirme și el că „faptele sociale trebuie tratate ca niște lucruri“, adică „studiate pe calea experimentării și a observației“, dar sociologia așa cum se constituie în general nu pune exact pe același plan toate faptele care ne privesc. Sociologia modernă s-a străduit să-și extindă și mai mult domeniul, socotind că lucrurile se petrec ca și cum noi n-am fi niciodată implicați cituși de puțin în ele. Și chiar observatorul își scapă într-un anume fel, câteodată, propriilor observații. Împotriva voinței noastre întreținem sentimentul, unei părți ireductibile, care ar continua să distingă.

Asaltul statisticilor s-a străduit și el să ne dejoace sistemul defensiv, nemairămînîndu-ne decât un donjon pentru amorul propriu. La fel sîntem întotdeauna puțin surprinși de declarații ca aceasta : „Pentru că omul e un animal domestic și cel mai răspîndit dintre toate speciile mamifere, uimitor nu e faptul că ia forme variate, ci că aceste forme nu sînt și mai variate“. Sau „dacă antropologia a reușit să dovedească ceva, atunci a dovedit sigur că popoarele și etniile sînt fundamental identice. Și dacă se vrea înțeleasă natura societății și a culturii, atunci ar trebui înțeles că viitorul este al primei societăți pe cale de apariție și al primei culturi“. ⁹⁾

E totuși din ce în ce mai greu să facem din cultura noastră domeniul privilegiat al observației. „Rolurile nu se mai repartizează între un observator și „observat“. Efectul bumerang al mass-mediei rupe clasificările stabilite. Se conturează chiar o mișcare în favoarea căreia antropologia fizică, etnologia, antropologia socială și culturală, sau în general științele umane se îndreaptă spre o antropologie globală căreia îi pare sortită civilizația viitoare, adică aceea începută de noi.

În loc să se plece de la o „natură omenească“ presupusă sau postulată, de fapt impusă de un umanism care se crede cu atît mai legitim cu cît nu se îndoiește nici de rațiunea lui de a fi, nici de istoria sa, nici de decretul sale — ba chiar luîndu-se pe sine drept model al acestei naturi umane — tindem să răsturnăm acest monopol și această perspectivă pentru a dezvolta o atitudine diferențială care, ținînd cont de particularitățile sociale, să determine apariția și ceea ce este comun, mai puțin în conținuturi decît în structuri. Sesizarea bogăției și a diversității abundente a experienței umane pare din ce în ce mai importantă pentru formarea omului modern. Ea îi condiționează reflecția asupra lui însuși, reflecție care trebuie să depășească limitele pe care i le-a impus particulara sa tradiție culturală ? Datele antropologiei îi permit să asculte această „partiție niciodată înțeleasă“ pe care o constituie toată istoria culturii omului, să cunoască întreaga cultură mai exact și mai complet decît înșiși cei ce o trăiesc. Ele îl invită pe om să-și măsoare întinderea posibilului său“. ¹⁰⁾

Această revizie conceptuală e opera savanților. Dar ar fi putut fi oare ea posibilă, cel puțin într-o așa măsură și cu o așa forță, dacă n-ar fi luat parte la aceasta „starea generală“ a spiritelor, un anumit „duh al vremii“ care țin și unul și celălalt de condițiile în care se constituie și se propagă comunicarea azi ? Și dacă antropologia ne permite să ascultăm, după expresia lui Levi-

Strauss, această „diviziune neînțeleasă” pe care o constituie istoria culturii omului, ar fi atunci exagerat să se spună că *mass-media*, făcându-ne să participăm direct la prima aselenizare, ne face să ascultăm „diviziunea neînțeleasă” a istoriei viitoare? Accelerarea informației și extensiunea cîmpului de masă ne modifică structurile sociale și mentale. Începînd să trăim zilnic în situație antropologică, începem să simțim și să gîndim „antropologic”. Condițiile actuale ale comunicării sînt la începutul unei noi pozitivități care ne revine s-o amenajăm noi spre mai binele „posibilului omenesc”.

Iar aceasta cu atît mai mult cu cît antropologia, contrar celor mai multe discipline, provenite din umanismul clasic, și care se vor dezinteresate — a căror ambiție, aspirație și obiectiv se găsesc singurele deodată, conform declarațiilor lor repetate mereu, chiar în inima adevărului — a fost asociată foarte devreme scopurilor practice. Odată cu ea încetează să se *disocieze cunoașterea de acțiune*; punîndu-se *totodată și problema articulării lor*. Problemă fundamentală a cărei soluție ar fi zadarnic s-o căutăm într-o revizuire conceptuală, adică, așa cum demult este obiceiul să se facă, doar pe planul cognitiv.

Antropologii au fost solicitați foarte devreme de către administratorii coloniali. Organisme ca *Rhodes-Livingstone Institute* sau *Bureau of Indian Affairs* au făcut apel cu regularitate la serviciile lor în vederea armonizării raporturilor între populația de origini diferite. Legată de colonizare, antropologia se transformă după ultimul război, pentru a se asocia, pe de o parte, cu întreprinderile de asistență tehnică în țările în curs de dezvoltare; pe de altă parte, cu organismele internaționale care, asemenea ONU, UNESCO, OMS, Consiliului Europei, se străduiesc să redefinească omul și cultura, nu numai în teorie, nu doar în virtutea punerii în lumină a relativismului cultural, ci prin pregătirea și realizarea de programe. Părăsind perspectiva dihotomică în care a fost menținută atîta vreme, între teorie și practică (cu

variantele sale „științifică” și „tehnică”) cunoașterea ia forma unei strategii care răspunde mai mult nevoilor unui program decît unei definiții. Conform schemei clasice, fiecare etapă cuprindea o pauză în favoarea căreia era obiceiul să se facă o oprire, pe de o parte pentru a calcula drumul parcurs, pe de alta pentru a studia perspectiva ce va permite de a începe etapa următoare. Or, se pare că, făcînd abstracție de orice alte considerații și de singurul fapt al accelerației generalizate, se impune astăzi ceea ce s-ar putea numi „metoda etapelor întreșesute”, în urma căreia sînt în șantier lucrările unei etape, înainte ca rezultatele etapei precedente să fie cunoscute în mod definitiv.

Cunoașterii poziției îi face loc o cunoaștere a mișcării (așa cum se vorbește de război de poziție, de război de mișcare). Pentru prima oară, operațiunile se poartă pe frontul viitorului. Dacă imaginea este prea militărească, iată alta sub pana doctorului Escoffier-Lambiotte: „Arhitectura și psihologia omenească nu sînt adaptate decît la condiții precise de ponderabilitate; ele se află în mod manifest, țesute în spațiu, unde omul devine o ființă diferită, un fel de „plancton plutind liber”, încărcat cu un schelet inutil, cu un ritm biologic prea lent, cu rinichi înnebuniți și cu o inimă prea puternică”. Și adaugă: „Sistemul nervos central, mintea și numai ea, pare să poată depăși fără dificultate și fără reconversiune această nouă etapă a condiției umane”. ¹¹⁾

Fără să vrem să tragem, în mod abuziv, folos din aceste păreri, sîntem în drept să ne întrebăm dacă cunoștințele noastre, așa cum s-au constituit ele, nu sînt un trup lărgit, după asemănarea propriului nostru corp fizic. Dacă „arhitectura noastră și fiziologia noastră umană” sînt „adaptate la condiții precise de ponderabilitate terestră”, cunoștințele noastre, cu trup lărgit, ar putea foarte bine să se fi structurat în funcții de condiții precise de ponderabilitate intelectuală sau spirituală și să se afle, în mod evident, desuete în

spațiul antropologic care se deschide astăzi. Din acest moment cunoștințele câștigate de noi nu riscă oare, în această aventură care este a noastră, să se regăsească „planton plutind liber“ încărcat cu un schelet, care ar fi clasificările prea ridigide (fie ele și „științifice“), încărcate de un ritm de reflexiune prea lent, încărcate de instituțiile noastre cu un singe prea dens și prea greu? Rămîne sistemul nervos central. Dar putea-va el să depășească noua etapă dacă îl sortim la ceea ce a fost el pînă acum? Nu cere el o restructurare în care comunicarea maselor, întinzîndu-și firele și mesajele pe întregul univers, va juca un rol decisiv?

CAPITOLUL 9

De la esență la comunicare

Condițiile cercetate pînă acum ne pun în prezența unei noi situații. Și deci, a unor dificultăți de un nou fel pe care putem să încercăm a-l preciza pornind de la tema ce ne-a folosit drept introducere: Ce se întîmplă deci cu arta?

Să deschidem dicționarul. În general, arta este legată de „reprezentarea frumosului“ iar artele frumoase, al căror obiect este, cuprind în special muzica, pictura, sculptura, arhitectura, poezia, elocvența, coregrafia etc.

Mișcarea noastră spontană față de dicționar e de a ne încredința lui ca celui mai competent ghid. Littré, al cărui dicționar s-a reeditat de mai multe ori, chiar și în ediția de buzunar, nu ne asigură oare că acest gen de operă e o „culegere de cuvinte dintr-o limbă“, de termeni științifici sau artistici, aranjați în ordine alfabetică sau altfel cu *semnificația lor*? În cele din urmă, autorul dispare devorat de funcția lui omniscientă. Și ne chiar mirăm că „Littré“-ul sau „Micul Larousse“ au fost mai întîi de toate Dl. Littré și Dl. Larousse... Azi trăim și o altă metamorfoză, aceea a domnului Robert în „marele Robert“ și „micul Robert“. Am putea însă suride de aceste notări preliminare. Ele reflectă de fapt schimbarea fundamentală care se amorsează: dicționarul este mai puțin legat de natura lucrurilor decît o stare socială determinată. Conținutul dicționarului (și

revelator pentru starea de civilizație pe care vocabularul consemnat o denotă și pentru reprezentarea pe care o comunitate și-o face despre sine¹⁾

Legat, trebuie să adăugăm, de un comportament care trebuie studiat.

A consulta dicționarul, înseamnă a-i acorda încredere. Dicționarul știe mai mult și mai bine decât mine. Sentiment determinat și de competența și de autoritatea sa, și chiar cu atât mai mult cu cât acest gen de lucrări se aureolează cu amintirile noastre școlare care ne-au rămas în subconștient.

Comportamentul ni se caracterizează de asemenea și pe plan cognitiv: dicționarul beneficiază față de noi prin prezumția pe care o deține, furnizându-ne cheile cunoașterii. Or noi știm bine că nu-i chiar așa — enciclopediile sînt slabe și lacunare, ca și dicționarele ale căror liste de cuvinte și semnificații sînt departe de a fi exhaustive; lăsînd la o parte faptul că noi le socotim ca deținătoarele și depozitarele a ceea ce avem mai prețios (de aceea nu întîmplător s-a vorbit mai întîi de „thesaurus“). Și-n felul în care credem că orologiile și ceasornicele sînt „păstrătoare ale timpului“, de care nimeni nu se-ndoiește că nu ne-ar da ora reală, tot așa ne comportăm și față de dicționare pe care le socotim *ca și cum ar fi păstrătoare* de realitate încredințîndu-le copiilor noștri sub titlul de „păstrătoare de patrimoniu“.

Practica dicționarului determină raporturi precise: omul consultă dicționarul și nu invers. Pe de altă parte deci, unul care nu știe, care nu-i sigur, care ezită, verifică, pe scurt învață; iar pe de altă parte cel care știe, decide, acceptă, elimină... Raport magistral, de la magistru la elev, conform transmiterii verticale a științei. Raport cu atât mai imperios cu cât dicționarul este investit cu o autoritate și cu o *funcție normativă*: el știe ceea ce e adevărat, drept, curat sau necurat; el cunoaște și denunță abuzurile, erorile, viciile, contrasensurile. Puterea sa de discriminare e fără apel. Dicționarul îi distinge pe cei care știu, pe

cei care i se asociază științei sale reclamîndu-i-se totodată; îi condamnă pe cei ce *nu știu*, pe cei ce „nu învață“, sau pe cei „eronati“; exercită o cenzură care-i expune pe contravenienți reprobarii, hazului, sau, ceea ce e mai grav, desconsiderării. Practica dicționarului nu e nici inofensivă nici neutră; ea se asociază cu un comportament afectiv și cognitiv în același timp supus sancțiunii triplei autorități a „ceea ce este“ (pe plan ontologic dicționarul „acoperă“ ansamblul cunoștințelor); a ceea ce este „adevărat, drept, corect“ (plan normativ); a ceea ce se cade, și de care clasa cultivată dă dovadă (plan socio-axiologic).^{*)} Acest comportament se manifestă la *nivelul verbalizării* pentru că dicționarul este, prin definiție, un repertoriu de enunțuri. Puterea lui se stabilește și verifică în manipularea conceptelor.

Și e cu atât mai înveterat cu cât rezultă din ucenicia cea mai pregnantă, cea a școlii, și deci convenabil să-i „însumeze“ tot ceea ce-i elevului necesar pentru a putea ocupa un loc în societate. În locul unei lunecări imperceptibile se trece de la ideea că noțiunile de bază sau „esențiale“ sînt tocmai acelea care se află în programele școlare și deci că modelele și practicile școlii — cursuri, lecții, exerciții, cercetări — rezumă transmiterea științei ca niște simple instrumente — manuale, dicționare, istorii, compendii — constituindu-i aparatul. Fără a căuta cituși de puțin să ne dedăm unor critici facile, ne-am putea totuși întreba dacă ansamblul procesului nu cumva constituie o „condiționare“ care nu se formează și deformează pe parcursul vieții... Perfecțiunea lucrărilor pentru școală — manuale, dicționare, enciclopedii, — mai depinde ea oare de adecvarea acestor instrumente la realitate sau la funcția lor didactică? Memorizarea prin concepte care duce la „recitare“, la capacitatea de „a-ți spune lecția“, nu reflectă ea oare organizarea cu-

*) Să ne gîndim numai la ceea ce simțim față de cei care confundă „acceptia“ și „acceptarea“ sau la cei ce pronunță „a renumera“ în loc de „a remunera“... și la felul în care-i considerăm noi pe aceștia!

noaşterii într-o anumite societate? Şi faptul că recitarea sancţionează „deplina posesiune“, nu duce oare la ironica concluzie că a şti lecţia însemnează a fi şi tu posedat de ea?

Şcoala ne *modelează* cunoştinţele în mod foarte diferit, după materii. O comparaţie ne va permite să precizăm şi mai bine acest lucru.

Artă şi literatură

Ce-o fi arta când, după ce am închis dicţionarul, ne întrebăm cum ajungem oare la ea, cum ocupă ea loc în noi şi cum se constituie noţiunea de artă?

O primă constatare: în afara câtorva cazuri privilegiate, s-ar putea spune că aproape toate programele şcolare ignoră arta, şi sînt totuşi foarte multe şcoli de artă frumoasă, de artă aplicată, de arhitectură sau de artă decorativă al căror scop este formarea artiştilor, a artizanilor sau tehnicienilor. În schimb nu există nicăieri, după cîte ştiu, un învăţămînt instituţionalizat al studierii artei în felul în care acesta există cînd e vorba de literatură, şi cînd e foarte grijiului organizat. De ce oare?

Lăsînd la o parte cunoştinţele istorice, să examinăm problema din punct de vedere al comunicaţiei. Învăţămîntul literaturii beneficiază de o tehnologie „comparată“. Să ne explicăm. Opera literară e constituită din cuvinte; cuvintele sînt strînse-n cărţi iar acestea sînt adunate-n biblioteci şi librării. Cele mai multe, cele „clasice“ au devenit obiectul ediţiilor şcolare ieftine şi „prelucrate“ oarecum în vederea acestui scop: introducere, note, aparat critic. Grosso modo, literatura e o chestiune de reprezentare mintală iar învăţarea ei, o problemă de „comunicare verbală“. Ansamblul materialului dobîndit se trage şi se desăvîrşeşte în cuvintele stocate prin imprimat. Operele literare sînt deci foarte uşor accesibile: elevii le pot păstra, ele fac parte din anturajul şi echipamentul lor. Le pot duce de acasă la

şcoală şi de la şcoală acasă, fără a se pune problema transportului lor. În cursul *lecţiei* toţi dispun de *aceeaşi operă în acelaşi timp, în acelaşi loc* şi din *acelaşi unghi de lectură*. Clasa constituie un grup a cărui omogenitate se întăreşte pe zi ce trece, şi cu atît mai mult cu cît se desăvîrşeşte în favoarea *programelor comune* şi într-o *instituţie fixă* care obligă în general grupul la o anumită *sală*. În ceea ce-l priveşte pe profesor, el îi învaţă pe elevi după cum îi permit semnele să manipuleze lucrurile, să le repartizeze în categorii, în timp şi spaţiu, să le ordoneze în genuri grijiului caracterizate. Explicaţiile şi comentariile de texte, la care se adaugă numeroasele exerciţii de redactare şi apreciere, circumscriu progresiv „distanţa simbolică“ pe care profesorul caută s-o reducă iar elevul s-o stăpînească. Literatura devine astfel „obiect de cunoaştere“ graţie textelor şi tehnologiei acţionate de şcoală cam după schema următoare:

Subansamblurile pe care le constituie cercurile concentrice *aparţin aceluiaşi spaţiu*, cel al comunicării verbale; ele se dezvoltă graţie *aceluiaşi mediu*, cel al *limbii* care serveşte profesorului, elevilor şi întregii instituţii şcolare. Scopul este să se opereze, în contact cu literatura socotită drept valoare socială, o *acţiune în comun* susceptibilă să precizeze şi să transmită *modelele de comportament*. Astfel se constituie *comunitatea şcolară* care implică identificarea unui obiect în practica diferitelor activităţi. Învăţămîntul culminează în aceste acute momente ale comunicării prin care distanţa simbolică stăpînită şi redusă, înveterează sentimentul de comunitate, agentul prin excelenţă al omogenizării sociale. Învăţarea literaturii sau a oricărei alte forme de comunicare verbală operează integrarea valorilor simbolice în favoarea unei verbalizări generalizate al cărui suport este sau glasul sau hîrtia, şi unul şi cealaltă fiind extrem de avantajoase economic.

În schimb, arta pune o cu totul altă problemă pentru care tehnologia şcolară se vedeşte deosebit de inaptă. Opera sculptată sau pictată, biserica,

templul, primăria oraşului, ocupă un *loc determinat, distinct şi separat* de cel al clasei. Spre deosebire de operele literare, care există tot atât de bine şi-n ediţiile de buzunar ca şi-n cele de lux sau în broşuri şcolare, nici *Gioconda*, nici coloşii din Memnon, nici bisericile romanice, nu-şi pot schimba fără risc condiţia. Existenţa lor materială le fixează, am putea spune, pe loc. Inamovibile sau greu transportabile (numai anumite categorii, picturi uşoare sau gravuri se pot expedia), *ele rămânând totuşi la distanţă*. O distanţă geografică mai întâi, dublată apoi de o altă economică. E imposibil să transporti o catedrală şi relativ greu, sau în orice caz costisitor să transporti clasa ca s-o vadă. În timp ce „operele limbii” sînt ieftine, vizita Luvrului e extrem de scumpă pentru elevii brazilieni, de pildă, sau templele japoneze pentru cei din Europa.

La dificultăţile pe care le crează distanţa geografică şi cea economică se adaugă faptul că un grup stabilit într-o şcoală, într-o clasă, frecventînd aceleaşi locuri, aceleaşi exerciţii, se omogenizează mai bine şi mai repede decît un *grup ocazional* care se constituie pentru a vizita un muzeu, o expoziţie sau un monument. Şansele de integrare diminuează şi ele pentru că grupul este în mişcare iar activitatea sa nu se ordonează, nici nu se prelungeşte, cum e în cazul învăţămîntului privind literatura, prin lucrări colective organizate. Regulele proprii disertaţiei şi studiilor de texte se ghidează după principii şi metode care constituie *disciplina*, ansamblul de noţiuni, de practici şi proceduri.

Şi dacă un profesor îşi duce elevii la un muzeu, sau la o expoziţie, dacă le arată reproduceri sau un film — ceea ce este, repetăm, înafara programului sau cu totul facultativ în cea mai mare parte din şcoli — operaţiile sînt nu numai circumstanţiale, dar şi puţin şi prost structurate: „problemele”, cînd există, rămîn nerezolvate: să se pună accentul pe biografie? Pe istorie, pe tehnică? După cîteva schimburi se revine la chestiuni de felul următor: ce vă place mai

mult? „Obiectul de studiu” lipseşte, principiile şi metodele, dac-am putea întrebuinţa termenii, relevă practici empirice şi personale, contrar celor la învăţarea literaturii şi a căror validitate este şi sancţionată prin examene şi diplome.

Instituţia tradiţională, prin excelenţă, şcoala utilizează verbalizarea *care permite conjurarea tuturor distanţelor în acest spaţiu abstract care e conceptul* şi în care totul se poate desprinde în prealabil de particularităţile sale.

Ne-am putea aştepta atunci ca arta, ignorată sau părăsită de şcoala oficială, să n-aibă decît o existenţă precară în conştiinţa publică. În absenţa oricărei „discipline” (la nivelele primar şi secundar în orice caz, abstracţie făcînd de cel universitar de care vom vorbi ulterior), ne-am aştepta totuşi să joace un rol minor. Fără a ajunge să afirmăm că contrariul este adevărat, nu putem totuşi să nu ne mirăm de interesul pe care îl suscită. Artă există; se ştie; nimeni nu se îndoieşte de asta. Ba chiar beneficiază de un fel de prestigiu ocult pe care opinia-l personalizează, în numele de rezonanţă: Rembrandt, Rafael, Picasso. Situaţie paradoxală peste care de obicei se trece foarte uşor. În lipsa unei cunoaşteri reglementate de şcoală, societatea şi-o integrează totuşi prin ceea ce am putea numi un „proces de ontologizare”, subordonînd-o ideii de frumos. Proces îndrăzneţ care-ncepe cu jocul definiţiilor — *ce este arta?* — şi care ajunge la procedeul şcolăresc: verbalizarea. Ținînd apoi seama de distanţele geografice, materiale sau economice, s-ar putea în cele din urmă să se renunţe la ideea de a mai privi anumite opere de artă inaccesibile. Esenţa înlocuieşte existenţa. Şi încă o precizare: *esenţa verbalizată*, adică ceea ce se înţelege prin frumos, urît, sublim, adevărat etc. Se socoteşte calificat pentru a vorbi despre artă cel care excelează în înmînuirea verbului sau a scrisului. Se poate observa aici pe viu procesul prin care tehnologia verbală a comunicării şcolare „recuperează” ceea ce tînde să-i scape. Şi atunci ne putem întreba — ches-

tiune de altfel dintre cele mai importante ale acestei cărți — dacă tehnologia verbală și comunicarea școlară nu sînt legate de un anumit fel de cultură.

Probele destinate să măsoare aptitudinile diferitor grupe socio-culturale, arată că clasele favorizate obțin rezultate de o relativă superioritate față de rezultatele mijlocii observate în grupurile defavorizate *mai ales cînd este vorba de teste verbale*, implicînd mînuirea limbajului, în timp ce această inegalitate se diminuează cu mult în probele care implică date nonverbale. Schimbarea care se produce azi în difuzarea informației nu-i oare pe cale să provoace o revizuire a probelor și a concepției care le stă la bază? Comunicarea audiovizuală și comunicarea audiotactilă nu sînt oare pe cale de a face să dea înapoi organizarea tradițională a învățămîntului? Și problema e cu atît mai gravă cu cît comunicarea relevă întotdeauna o dimensiune axiologică. Alegerea valorilor făcută în interiorul tehnologiei verbale riscă deci să fie pusă în discuție de altfel ca și cultura și cadrele de referință pe care le implică. Și nu-i aceasta oare un fapt petrecut? Judecățile de valoare, care se credea că s-ar fi putut erija-n norme, apar ca niște fantome, și ontologia pe care se bazează pare din ce în ce mai mult un vis perimat decît o realitate. Să precizăm. Comparația pe care am introdus-o între literatură și artă nu era deloc o chestiune de conținut. Ea viza să arate cum condițiile tipăriturii, omogenizînd cuvintele, cărțile editate, deplasările și transporturile, favorizează învățarea primei. În schimb, arta, în măsura în care se consideră sub aspectul operelor, se pretează mult mai puțin la aceasta pentru că înafara distanței „simbolice“, pe care o are în comun cu literatura, distanța „geografică“ (dispersiunea operelor), distanța „economică“ (dificultatea și costul transportului și al deplasărilor) constituie obstacole greu de trecut. E astfel de-nțeleș că-n această situație definiția ontologică mai joacă încă un rol pe care l-a pierdut în științele exacte și pe care continuă

să-l piardă și-n cele sociale și umane. Fără-ndoială condițiile sînt pe cale de schimbare; numai că reproducerile-n culoare, voiajul și turismul cultural au apărut abia de vreo două decenii. Și-apoi schimbarea nu se produce dintr-odată și nici uniform.

De aceea am tratat arta și literatura în paginile anterioare, în funcție de experiența noastră curentă, aceea pe care fiecare o poate verifica cu ocazia propriilor amintiri școlare chiar dacă acestea s-au mai uitat. Întrebarea culturală, obișnuită-n școală, e de fapt cu atît mai puternică cu cît dacă conținuturile se șterg, relațiile-suport învățate-n școală subzistă toată viața în sistemele noastre de referință, în felul nostru de a simți ba chiar și-n comportamentul cotidian. E foarte adevărat apoi că și opinia care aplaudă performanțele științelor și ale tehnologiilor moderne face distincția între conceptele „artă“ și „artă modernă“. Primul se dispensează de orice specificare, chiar dacă termenul se asociază adeseori cu epitetul de „clasic“, ca și cum arta receptată ar transcende istoricitatea și ar cuprinde în general toată arta. Cu totul altfel stau lucrurile cu termenii incluși în expresia „artă modernă“; nu se pot în nici un caz confunda. De teama de a subscire la o recunoaștere implicită, opinia tinde să substantiveze adjectivul: „e modern“, auzim spunîndu-se: „modernul“ opunîndu-i-se „clasicului“ sau „tradiționalului“, socotiți ca fiind termeni solizi, serioși, valabili. Formulări aproximative, bune doar pentru incultii! Să nu ne-nșelăm însă. Sînt numeroși acei care, aparținînd claselor favorizate, se arată cu atît mai refractari cu cît educația, poziția și autoritatea îi obligă la aceasta. La aceștia întîlnim — oh și cu cîtă siguranță! — convingerea că Arta corespunde unei definiții ontologice atestate de dicționare, girată de filosofi și pentru care arta trecutului slujește drept model. Și bursa o garantează: două milioane pentru un Sisley, trei milioane pentru un Renoir, cinci pentru un Monet, opt pentru Cézanne...! Și-atunci cum să te mai

îndoiești de o ontologie care se exprimă în cifre ? (și alături de care cea a lui Platon pălește). În acest fel arta transcendentală, cea care corespunde normelor și stării unei anumite clase intră în circuitul pieții unde prețul îi ține loc de valoare. S-ar putea totuși ca această atitudine să aparțină mai mult „închistării” unei clase decît culturii. Așa că dacă cultura se spulberă ea va spulbera și cadrele școlare și sociale.

Artă și atitudine filosofică

Cea mai mare parte dintre filosofi, fie ei occidentali sau orientali, aparținînd Antichității, Evului Mediu sau vremurilor moderne, s-au ocupat în general de artă, sau mai exact, i-au consacrat în proporții diferite o parte din reflecțiile lor : dialoguri, tratate, cursuri, aforisme. Dar fie că arta ocupă un loc marginal sau nu în concepția lor, se constată în general că filosofii se preocupă mai întîi de orice de definiția Frumosului sau de a unui concept echivalent a cărui realitate obiectivă, chiar cînd e pusă la-ndoială de un Kant, nu e recuzată.

Instaurînd o *esență* a artei, ei stabilesc *criterii* pe baza cărora se stabilește diferențiere între ceea ce este frumos și ceea ce nu e frumos. La fel se stabilesc și normele de care artistul sau criticul trebuie să țină seamă. Or, chiar dacă, după cum a stabilit critica, orice sistem filosofic aparține unei epoci care îl și datează și-l explică, nu-i de mirare că se constată analogii care par să sfideze timpul și spațiul. Platon și Aristotel, care trăiesc într-o societate sclavagistă și care sînt contemporani sau aproape, Parthenonul lui Fidias, declară cu primul, că *Kalokagatonul* este obiectul dragostei și, în *Banchetul*, că „geniul este o forță a dragostei care tinde spre nemurire”; iar al doilea, că artistul imită idealul : „Poetul ca și pictorul imită lucrurile sub una dintre cele trei forme ; sau așa cum erau sau cum sînt, sau

cum se spune sau crede că sînt, sau cum ar trebui să fie”. Și unul și celălalt sînt de acord să spună că arta e o imitație, că Frumosul și Binele sînt unul și același lucru, că Frumosul e o chestiune de *ordine*, *proporții* și *unitate* și că se poate cunoaște în mod obiectiv. Cîteva secole mai tîrziu Plotin ne asigură că artistul nu imită ci numai face „să strălucească” unitatea. Artele „duc la rațiuni ideale din care derivă natura obiectelor (...) ; ele adaugă ceea ce-i lipsește perfecțiunii obiectului pentru că dețin în ele însele frumosul”.²⁾

Cincisprezece secole după Platon și Aristot, zece după Plotin, Sfîntul Toma, contemporanul primelor catedrale gotice, își rezumă doctrina în *Claritas pulchri, strălucirea frumosului*. „O proprietate a lucrurilor, explică De Wulf, în virtutea căreia elementele obiective ale frumuseții lor, adică ordinea, armonia și proporția, se manifestă clar provocînd în intelect o contemplație facilă și plinară”. Patru secole mai tîrziu, Boileau, istoriograf al Regelui-Soare, curtean cu perucă, scrie : „Nimic nu e mai frumos decît adevărul ; și adevărul singur trebuie iubit”. Kant declară cu îndrăzneală că „nu pot fi reguli după care cineva să fie silit să recunoască frumusețea unui lucru”, pentru că Frumosul este „ceea ce place tuturor fără a fi legat de un concept anume” ; ceea ce se sprijină pe cinci criterii : 1) Judecata gustului să fie dezinteresată ; 2) Contemplarea să fie ceva ce nu antrenează dorința ; 3) E un joc gratuit ; 4) Plăcerea estetică este realizarea unei armonii interioare ; 5) Judecata gustului e universală. Pentru Hegel „frumosul este manifestarea sensibilă a ideii”... Și dacă facem un salt pînă-n vremurile noastre, Etienne Gilson spune în *Pictură și realitate* : „A fi și a fi frumos e unul și același lucru. Frumosul nefiind decît Ființa demnă de a fi remarcată”.⁴⁾

Oare îmi va fi iertată o trecere în revistă atît de sumară ? Asta pentru că nu este vorba, în cuvintele mele, de un raport asupra unei gîndiri filosofice, nici măcar de un rezumat al acestei

gândiri (în care caz ar fi însemnat să-i fac caricatura), ci în virtutea a câteva repere, este vorba de a situa o atitudine. Putem, în adevăr, să ne întrebăm cum oare oameni atât de diferiți, aparținând unor epoci atât de depărtate unele de altele, în spațiu și în timp, trăind în medii istorice deseori fără nici un raport unele cu altele și care au văzut născându-se opere atât de diferite ca Parthenonul, manuscrisele cu miniaturi ale Evului Mediu, catapetezmele lui Van Eyck, tavanele pictate ale lui Tintoretto sau colajele de hîrtie ale lui Picasso, au de-alungul secolelor, țărilor și artelor, un anumit „fel de a filosofa” o anumită îndemnare a minții și a gândirii, pe scurt, o atitudine comună.

O astfel de atitudine și felul de a se purta pe care-l implică ajung la discursuri ale căror conținuturi pot varia și variaza în mod considerabil dar care toate pun în lucru, chiar cînd este vorba de limbi diferite, proceduri de același tip. Oricare ar fi, dealtfel, sensibilitatea personală a filosofului, demersul său se bazează pe înțelegerea limbajului. Este vorba, în adevăr, de a stabili în *substanță* o *concepție*, adică un ansamblu de propoziții suficient de generale pentru a acoperi nu numai faptele observate — cînd acestea sînt observate — ci în mod egal și cele care scapă observației, cu condiția de a se conforma generalității definite prin *concept*. Acesta ocupă un loc central, fie că se numește Frumos, Adevăr, Bine, Dumnezeu, Natură, Cultură etc. De aceea filosoful se leagă mai puțin de artiști, de opera în particular, decît de *arta luată ca o realitate unitară*. Pe deasupra, contrar omului de știință, el nu este ispitit să facă, nici să propună experiențe căci *Arta este pentru el datul* (nu se reface o operă). Nu este o întîmplare dacă *natura* artei, *originea* artei, constituie pentru el probleme privilegiate. Ei sînt cei care, în adevăr, răspund cel mai bine la demersuri și la formularea conceptuală. În această perspectivă, se înțelege că specificația spațială, care este un aspect al particularului, nu joacă decît un rol limitat și la fel

și specificația temporală. Pentru filosof este mai puțin important să distingă varietatea expresiilor artistice în diferite culturi, mai puțin important să distingă diversitatea milenilor și a secolelor, decît să desprindă din ele „esența” asupra căreia conceptele au o priză durabilă în vederea elaborării la limită, a unui sistem intemporal.

Chiar dacă este grosolană, schema luminează atitudinea și demersul filosofic de care ne mai putem da seama și prin excesele cărora le dau naștere. Dogmatismul, de exemplu, pentru care natura Frumosului fiind stabilită conceptual, spune că arta trebuie să fie în toate punctele conformă. Dar cum ideile nu sînt vizibile prin ele însele, se spune că „evidența” lor este opera celor ce au puterea să arate în ce constă ea. De unde și „normele” care furnizează modelele de urmat, „criteriile” care determină mijlocul de a recunoaște dacă ele au fost sau nu urmate și sancțiunile corespunzătoare în cazul nerespectării lor. Dogmatismul împinge la limită condițiile conținute în atitudinea filosofică cînd aceasta tinde ea însăși la limita idealismului.*)

Și nici chiar Kant nu modifică fundamental această atitudine. Desigur, opus dogmatismului, el arată că Frumosul este ceva lipsit de concept, că orice criteriu e subiectiv, dar și că un criteriu pur subiectiv nu mai este criteriu. Apoi și Kant, dacă renunță la obiectivitatea conceptului, nu renunță totuși și la necesitatea obiectivității; dimpotrivă, în loc s-o aplice Frumosului, o aplică la condițiile universale ale Judecării: „La toți oamenii, condițiile subiective ale puterii de judecată sînt aceleași... căci altfel oamenii n-ar putea să-și comunice reprezentările și rezultatele cunoașterii”.

*) Pe plan artistic e ceea ce numim academism, adică normele devenite modele exclusive, doctrina Frumosului impusă artiștilor; aceștia și publicul (cel puțin partea foarte limitată care se ocupă de artă) formînd un sistem în care Școala, Maeștrii, Autoritățile și Cenzorii sînt singurii socotiți, cu concursul juriilor oficiale, ca fiind demni să decerneze judecățile, medaliile și distincțiile.

Cu cunoașterea efectivă pe care o deținem azi despre oameni, ar fi greu să se subscrie la afirmația că „la toți... condițiile subiective ale puterii de judecată sînt aceleași...” Kant pune problema ca filosof ; dar chiar dacă obiectivitatea e transferată de la obiect la subiect, în demersul său aceasta, adică obiectivitatea rămîne fundamental conceptuală. Și totuși postulatul kantian conține un element căruia *mass-media* îi dă o rezonanță neașteptată : „(...) altfel oamenii nu și-ar putea comunica reprezentările și cunoștințele”. Dacă condițiile puterii de judecată postulate de Kant nu sînt aceleași la toți oamenii, s-ar putea ajunge foarte bine ca ideea de comunicare de masă să fie pe cale de a le face identice...

Și totuși stînd și judecînd drept, atitudinea, conduita și procedurile filosofice, în ciuda divergențelor notorii și chiar a orientărilor tot atît de extreme ca obiectivismul de inspirație platonice și subiectivismul kantian, rămîn tributare *discursului despre artă*. Analogia este deci mai puțin șocantă decît ar părea la prima vedere, pentru că toate pozițiile se constituie în mare măsură pe același teren și prin aceleași mijloace. Revoluția actuală constă mai ales în faptul că, pentru prima oară, aceste condiții „constitutive” sînt sfărîmate. Pentru prima dată, problemele, procedurile, practicile nu se mai formulează, numai în interiorul cîmpului filosofic. Informația multi-formă schimbă regulile jocului cunoașterii.

Artă și atitudine istorică

Fără a ne duce prea departe cu gîndul, ar fi binevenit să ne amintim că lui Vasari îi datorăm prima schiță. În „*Viețile celor mai deosebiți pictori, sculptori și arhitecți*”, pe care le publică în 1550, se găsesc deja distincte : 1) determinarea unui obiect, operele de artă, cum erau atunci considerate de contemporani ; 2) *clasificarea explicită a artelor* în pictură, sculptură și arhitectură ; 27

3) stabilirea unei *sucesiuni reglementate și articulate* : e vorba de artiștii din vreo trei secole ; 4) *clasificarea operelor* fiecărui artist ; proiect cronologic ; 5) determinarea unui *sistem explicativ* elaborat pe bază de biografie, de vorbe ale artiștilor și de judecăți asupra acestora făcute fie de contemporani fie de inși din diferite epoci ; 6) determinarea unui *sistem axiologic* care asociază cunoașterea Antichității *manierei moderne* : Michelangelo îi apare lui Vasari ca apogeul cu care culminează forța supraomenească a artei ; 7) determinarea unei *evoluții* : vîrful fiind Michelangelo iar ceea ce precede fiind socotit drept etape ale progresului, și ceea ce urmează momente ale declinului.

Celebra lucrare a lui Winckelmann, *Istoria artei la cei vechi* (1764) extinde, la două secole după Vasari, cunoașterea artei la bazinul mediteranean. În acest caz interesul se vîdește nu numai pentru pictură ci și pentru sculptură, mai ales pentru cea greacă și romană. Autorul își precizează concepția în termenii următori : „Artele care provin din desen au pornit, ca toate celelalte invenții umane, de la pură necesitate, trecînd numai după aceea la excesiv și extraordinar. Acestea sînt cele trei perioade principale... Se vor descrie în această carte artele desenului așa cum se prezentau ele la-nceput ; pe urmă se vor trata diversele materii cu care lucrează artiștii și în fine influența climatului asupra lor”. După el, deci, arta se dezvoltă în patru mari perioade : 1) *antică*, pînă la Fidias ; 2) *sublimă*, la Fidias și contemporani ; 3) *frumoasă*, de la Praxiteles pînă la Lysip și Apelles ; 4) *imitativă*, pînă la moartea artei. Ceea ce-l face să adopteze prin analogie o diviziune asemănătoare artei „moderne” : „perioadă antică — pînă la Rafael ; perioadă sublimă — arta din epoca lui Michelangelo ; perioada frumoasă — arta lui Correggio și Guido Reni ; perioada de imitare — de la arta lui Carracci la cea a lui Maratta”. Schema explicativă cuprinde trei faze ascendente și a patra, cea a declinului.

Un secol mai târziu, Morelli în Italia, Rumohr în Germania, Taine în Franța, se străduiesc cu orientări deosebite diverse, metode comparative, influențe, elaborări de cadre, atât spațiale cât și temporale — scopul fiind constituirea istoriei artei după modelul altor discipline. Ceea ce deosebit se vede cu *Cicerone* al lui Jakob Burckhardt, publicat în 1885, cu celebra *Civilizația Renașterii în Italia* (1860) care situează faptele artistice în cadrul istoriei civilizației.

Cu secolul XX se deschide o perioadă care pune accentul pe problemele formale, mai ales cu lucrările lui Wölfflin și ale lui Focillon. Nu e totuși cazul să aruncăm o privire asupra secolului nostru și nici să semnalăm contrastul între concepția „rasistă“ a unui Strzygowsky și aportul atât de fecund al unui Riegl, a cărui *Kunstwollen* (voința artei), opunându-se „puterii artei“, capacității de imitare, elibera judecata de prejudecățile academice (criteriile perfecțiunii moștenite de la formalismul greco-roman) și deschidea apetitul cunoașterii pentru artele așa-zise „barbare“ și pentru cele cu reputația de „minore“. Ca să nu mai vorbim de Croce sau de cei ce se opun intuiționismului său, sau de cei care revin la el.

Pe ce se bazează atunci istoria artei? În mare, și cu toate diferențele foarte numeroase care se constată pe un anumit număr de presupuneri și postulate: mai întâi că există un *obiect*, „arta“, distinctă de „non-artă“; și-apoi că acesta e susceptibil de o definire, sau de mai multe (de unde și ideea, sau mai degrabă sentimentul, chiar la cei care resping orice idealism, al unei esențe sau al criteriilor); în fine, opere al căror ansamblu constituie un *corpus*. Or, dacă se pornește de la aceasta, de la o idee sau concepție sau de la toate trei deodată, rămâne că alegerea operelor de artă să se considere ca fiind aceea care a fost socotită ca atare.

Alegere căreia istoricul, după cum am văzut, nu îi este autor dar pe care o întărește și o garantează pornind mai puțin de la fapte cât de la „valorile stabilite“.

Este ceea ce a pus foarte bine în lumină Francastel ale cărui lucrări deschid o perspectivă fecundă în mod sociologic. Alte cercetări, de tip psihanalitic, lingvistic, structuralist — vom reveni asupra lor — atestă readucerea în discuție pe care o rezumă André Chastel: „Toate aceste dezvoltări au făcut ca istoria artei să se prezinte astăzi, nu ca o disciplină unitară, ci ca un complex de discipline puternic definite“. A fost nevoie doar de un deceniu sau două pentru ca istoria artei să înceapă o schimbare radicală. Și care continuă. Putem într-adevăr să ne întrebăm dacă o disciplină care, afirmându-se în același timp ca făcând parte dintr-un corpus și care se desfășoară în gândirea verbalizată, va mai răspunde încă multă vreme condițiilor în care arta se constituie și se comunică în zilele noastre. Mai mult decât metodele și definițiile, obiectul însuși este cel care e în curs de schimbare.

De la obiect la informație

Orice știință, inclusiv istoria artei, implică atât un *obiect* — despre care este vorba — cât și un *punct de vedere* determinat, de la care începând, relevanța face deosebirea între informația generală și ceea ce trebuie reținut. Contrar a ceea ce ne închipuim uneori, *obiectul* nu sare în ochi; el rezultă dintr-o elaborare complexă care răspunde ea însăși unei motivații nu mai puțin complexe. Oamenii vorbesc, desigur, încă de la originea lor; totuși, doar foarte de curând au început să-și pună întrebări asupra vorbirii și mai curând încă au făcut din ea obiectul unei științe. Fie că e vorba de lingvistică, de biologie sau de chimie, obiectul nu este ceea ce se prezintă în mod spontan spiritului, ci ceea ce vizează spiritul în funcție de un obiectiv determinat. După cum mă plimb sau vinez, tufișurile îmi apar ca podoabe ale naturii, proprii pentru a-mi alimenta visările, fie ca adăposturi sau ascunzători din care poate țîșni pe neașteptate iepurele sau prepelița.

Ceea ce am convenit să numim „tufiş“ se transformă în mod efectiv odată cu atitudinea pe care o iau : plimbăreţul admiră frunzişul sau caută umbra unde se va putea aşeza ; vînătorul ocheste dintr-o privire vînatul care ar putea ieşi. În sens mai larg, orice activitate este o întreprindere strategică care duce la o dublă sistematizare reciprocă. Pe de o parte mă obișnuiesc cu locurile şi obiectele în funcţie de acţiunea pe care o întreprind ; pe de altă parte, locurile şi obiectele se adaptează obiectivului întreprinderii mele. Este ceea ce Uexküll observă referitor la căpuşă, animal rudimentar, dacă există așa ceva, a cărui întreprindere constă pur şi simplu în a se lăsa să cadă asupra prăzii sale îndată ce acidul butiric pe care-l degajă mamiferele îi semnalează apropierea hranei sale. „Obiectul nu participă la acţiune decît în măsura în care trebuie să posede caracterele necesare ce pot servi, pe de o parte, ca purtătoare de caractere perceptive, care trebuie să fie în conexiune structurală unele cu altele“, notează savantul naturalist care precizează : „Orice subiect îşi ţese relaţiile ca tot atîtea fire de paianjen cu anumite caracteristici ale lucrurilor şi le împleteşte pentru a face o reţea care să-i ducă existenţa“. ⁵⁾ Astfel face o căpuşă, astfel face vînătorul care trage îndată ce ţîşneşte iepurele mult aşteptat, astfel face lingvistul care aşteaptă semnalul lingvistic declanşat de principiul pertinentei pentru a-şi prinde prada... Rog să nu mi se ia în nume de rău dacă îl citez iar pe Uexküll ; dar e greu de rezistat plăcerii unei descrieri exemplare din toate punctele de vedere. „Căpuşa stă agăţată nemişcată, de vîrfurile unei ramuri din luminiş. Poziţia sa îi oferă posibilitatea de a cădea pe un mamifer care ar trece pe acolo. Din tot mediul înconjurător nu îi parvine nici o excitaţie. Dar iată că se apropie un mamifer al cărui sînge este indispensabil procreării descendenţilor săi. În această clipă, se petrece ceva uluitor : din toate efectele degajate de corpul mamiferului, nu sînt decît trei — şi astea într-o anumită ordine — care devin excitaţii. În lumea uriaşă care încon-

jură căpuşa, trei stimuli lăucesc ca semnale luminoase în tenebre folosindu-i ca stilpi indicatori care o vor duce pînă spre ţelul ei, fără greşeală. Pentru asta, căpuşa este dotată, în afara corpului său cu receptori şi efectori, ca trei semnale perceptive pe care le poate transforma în caractere perceptive, încît nu poate produce decît ca atît de puternic prescrisă de către aceste caractere perceptive. Şi desfăşurarea actelor căpuşei este atît de puternic prescrisă de către aceste caractere perceptive, încît nu poate produce decît caractere active bine determinate. Bogăţia lumii care o înconjoară pe căpuşă dispăre şi se reduce la o formă săracă ce alcătuieşte pentru esenţial, în trei caractere perceptive şi trei caractere active, mediul său. Dar sărăcia mediului condiţionează siguranţa acţiunii şi siguranţa este mai importantă decît bogăţia“. Să neglijăm diferenţele pe care am fi ispiţiţi să le înmulţim ureînd de la căpuşă la om, pentru a trage concluziile în mod sumar : *Obiectul nu este un dat, el există întotdeauna pentru noi în interiorul unui raport care îl face „purtător de semnificaţii“, ansamblu de semnale pe care le folosesc în funcţie de ceea ce întreprind. Cu cît raportul este mai simplu, cu atît purtătorul semnificaţiei este şi el mai simplu.*

Pentru căpuşă, două posibilităţi : 0 = nu-i miros de acid butiric, nu-s mamifere, nu-i hrană ; 1 = prezenţă de acid butiric, sînge cald, hrană şi viaţă. Codul binar funcţionează în stare pură ! Pe măsură ce creşte complexitatea, complexitatea mediului, a subiectului şi a obiectului creşte şi ea în mod simultan. Pentru vînător, probabilităţile de a prinde un iepure sau o becaţă în bătaia puştii sale sînt cu mult mai mari în Sologne decît în Laponia ; în ambele cazuri totuşi, este aproape exclus să împuşte un bivoli sau un leu şi absolut exclus să ucidă un mamut... (ceea ce s-ar putea calcula cu unitatea de informaţie care este bit-ul...). Or, cu cît mai mari sînt probabilităţile ca un ansamblu de semnale să se reproducă, cu atît mai mare este probabilitatea pentru subiect ca acest ansamblu de semnale să se transforme în

obiect ; cu cât o situație este mai repetitivă, cu atât semnificația se *obiectivează*.

Dealtfel, grație acestei condiții, ființele unei aceleiași specii creează un mediu comun în care pot în mod precis comunica. Orice excepție ne trimite la specia din care facem parte. Omul care ar avea, fără deosebire, pielea încrețită la trecerea unui pește, a unui nor sau vapor nu ar fi om ; ar fi un arici de mare. Ceea ce e adevărat în privința perceperii este și pentru semnificație căreia îi este dealtfel, o continuare. Astfel se înțelege că semnalele simbolice ale vorbirii noastre se identifică cu obiectele pe care le desemnează : suite de sunete *pa/har* — pronunțată cu un ton de comandă sau plîngăreț, apăsînd pe prima silabă sau pe a doua, cu accent nordic sau sudic — trezește la oricare idee sau imaginea recipientului pentru băut. De asemenea, dacă penița desenează unul sau mai multe desene ale căror forme răspund funcției obiectului destinat să conțină băuturi. Ceea ce este adevărat pentru paharul de băut nu este mai puțin adevărat pentru obiectul chimiei sau pentru obiectul lingvisticii : concrete sau abstracte, *obiectele* sînt *ansamblurile de semnale* pe care le comandă strategia întreprinderii și care le dă formă și semnificație. Ansamblurile ansamblurilor de semnale constituie cunoașterea noastră. Or, aceasta nu este un produs natural : ea provine de la o informație care s-a stabilizat într-un anumit loc și pentru un anumit grup. Astfel obiectul care, într-o cultură dată, merge de la sine, devine într-o altă societate, un sistem de semnale pe care trebuie să învățăm să le descifrăm. Aceasta este situația pe care o înfruntă orice etnolog, orice arheolog, majoritatea tîniștilor de astăzi... : semnificația insolită este pentru fiecare o enigmă. *Orice obiect sacro-cultural există deci, nu atât în virtutea unui statut ontologic sau măcar existențial, ci prin situația sa în interiorul unui sistem de referință*

care este el însuși produs prin sistemul de comunicații al acestui grup.

Atîta vreme cît „opera de artă“ a beneficiat, prin forța lucrurilor sau mai curînd printr-un acord tacit (uneori explicit), de un statut privilegiat care amestecă, nu fără ambiguitate, ontologie și axiologie, se poate spune că a constituit un „obiect“. Dar nu mai este sigur că aceste condiții, datorate în același timp unor circumstanțe istorice și tehnice, se mențin. Este vorba despre orice disciplină, fie că se vrea sau că își spune științifică, fie că trece drept așa ceva. Cum s-a constituit „arta“ pentru a deveni un „obiect“ de cunoaștere? Pe ce căi? Prin ce mijloace? Cum s-au constituit „noțiunile“ pe care ne sprijinim? Care este validitatea lor? Cine le stabilește? În al cui nume? Privind mai de aproape, sfîrșim prin a constata că ucenicia cunoștințelor are mai puțină importanță decît ucenicia sistemului de comunicare prin care cunoștințele se elaborează și se transmit. Or, în zilele noastre, „obiectul“ este amenințat de explozie printr-o informație neîntreruptă și multiformă. Mesajele verbale, neverbale, audio-vizuale, audio-tactile se propagă pe scurtă și lungă distanță. Împrăștierea, dispersarea, sînt de regulă. Să nu disprețuim prea repede „harababura“. Distincțiile pe care ne-am obișnuit să le facem reflectau o stare a culturii în care prevalau rețele puternic articulate. Reîntoarcerea la trecut este interzisă. Nimic mai ispititor decît orbirea care-l lovește pe intelectual și din care face — de aceea îi este și atât de greu să se vindece — „demnitatea“ sa. Or, problema nu este de a schimba punctul de vedere. Problema este de a *schimba vederile*, ceea ce este mult mai greu, de a *schimba atitudinea* : în acest caz de a se accepta ca problema să nu se mai pună în datele obișnuite. Este tot atât de zadarnic să opunem o programă universitară sumarelor revistelor *Match*, *Epoca* sau *Time Magazine*, pe cît ar fi să ne alarmăm de adaptările pe care cinematograful sau televiziunea le fac după teatru sau roman. Într-o perspectivă lărgită, fenomenele care ies la suprafață au șansa de a fi zărite.

Noua definiție a culturii, sau nouă cultură ?

Așa cum a scos-o în evidență Ralph Linton, orice fenomen capătă o dimensiune culturală îndată ce, printr-o schimbare de atitudine nu mai este considerat într-o perspectivă utilitară, ci ca expresie a unei anume forme a vieții sociale. Îndată ce noțiunile încetează de a mai fi reținute de cadrele de referință, ele însele definite de către ontologia în curs (de fapt biologia proprie grupului, clasei sau clanului capabil de a o impune), asistăm la o slăbire a legăturilor. Noțiunile cele mai ferme se desfac. Pieseile sistemului capătă joc. Cultura încetează să mai fie acel dozaj de instrucțiune, educație și bună purtare după care se recunoștea umanistul de altă dată care se trăgea încă din idealul omului cinstit al cărui spirit „cultivat”, după spusele lui Littré, era acela al „unui om instruit și împodobit cu cunoștințe plăcute”. În zilele noastre, cultura se face tot atât de mult la cinematograful cât și la universitate, tot atât la televiziune cât și la școală. Librăriile și bibliotecile se răfuiesc de acum înainte cu vânzătorii de ziare; cărțile, la rîndul lor, cu afișele, prospectele, manifestele... Aparatul fotografic, aparatul de radio, diapozitivele, cărțile poștale, ziarele, magazinele, discurile, dictafoanele, mașinile de scris țin nu numai de tehnică și de economie, *ele sînt fiecare, prin activitatea pe care o condiționează, factori de cultură din moment ce fiecare dintre ele contribuie, în felul său, la elaborarea comunicării*. Tot așa cum dughenele, marile magazine, hotelurile, garajele, drumurile, autostrăzile, stațiile de benzină, aeroporturile, restaurantele sînt locuri de întîlnire și de schimburi. Fără a mai uita îmbrăcămintea, mobilierul, locuința, mașinile, produsele industriale care toate modelează felul nostru de a ne purta, modurile noastre de a simți și de a acționa. Fără a omite nici războaiele, violențele, torturile, suferințele, nenorocirile, catastrofele ale căror imagini uneori de nesuportat bîntuie mai des pe ecrane decît în conștiința noastră. Plane-

tară, cultura este tot ceea ce, la orice nivel, ne privește și din care noi facem parte.

O opoziție depășită : spre o cultură a mediului înconjurător

Se spune că unei culturi de clasă i se opune astăzi cultura de masă. Să luăm seama la terminologie, care nu este niciodată inofensivă ! Începînd de la „cultura de clasă” (care singură judecă, vorbește și scrie) se stabilește noțiunea de „cultură de masă”. Opoziția dă în dihotomie : pe de o parte, cultura de clasă sau de elită, care este cultura în care se rezumă valorile tradiționale ale adevărului, frumosului și binelui ; pe de altă parte, „cultura de masă”, care s-a specificat în mod expres și ale cărei ghilimele atestă în același timp aproximația, caracterul popular, frust, inferior. *Oricare ar fi, fenomenul nou este întotdeauna văzut, judecat, evaluat, și pus în perspectivă de către sistemul stabilit, cu vocabularul și în formele de comunicare care îi sînt proprii*. Dihotomia antrenează denaturarea : cultura de masă se definește ca o realitate degradată în felul în care la Platon aparențele își dispută firava lor viață Ideilor pe care Cerul le păstrează inalterabile.

Atîta vreme cît cultura de masă (să folosim încă termenul) este în situația de ieșire la suprafață, tinde să se calchieze după cultura de clasă. Dar ea se dezvoltă atât de puternic în zilele noastre, încît devine din ce în ce mai mult loc de comunicare, nu numai al marelui public, ci al tuturor, inclusiv al oamenilor așa-zisi „cultivați”. Că o dorim sau nu, sîntem mereu mai chemați să împărțim aceleași situații.

Nu înseamnă că noțiunea culturii de masă înlocuiește cultura de clasă sau cultura „cultivată”, cum o numește Edgar Morin. Trebuie să ne temem de opozițiile lingvistice și încă mai mult de comportările care sînt consecința lor. Impunînd ierarhia a ceea ce este superior sau inferior,

a elitei și a masei, *cultura de clasă impune valori și termene a căror opoziție aparține fundamentului sistemului însuși*. Or, situația care se profilează astăzi, repune în cauză sistemul în care era obiceiul să se pună probleme și să fie rezolvate. Mijloacele de masă, care intervin pretutindeni și mereu în viața noastră cotidiană, sînt în curs de a „învăluși” culturile tradiționale. Nu mai este posibil de a le respinge, nici de a le neglija; este periculos să le ținem deoparte sau să ne prefacem, așa cum fac încă numeroase spirite distinse, că sînt fără importanță. A propune studiul *mass-mediei* unei instanțe universitare pare, astăzi încă, dacă nu ciudat, cel puțin nu prea util. Și totuși, în cîmpul *mass-mediei* se formulează, în sensul cel mai riguros, „punerea în comun”. Fără riscul de a fi dezmințit, putem afirma că sîntem în prezența unei *culturi a mediului inconjurător* căreia nu mai este posibil să-i aplicăm vechile noastre criterii.

Mai este aceasta oare artă ?

Într-o societate caracterizată prin stabilitatea condițiilor și a instituțiilor sau, pentru a fi mai exact, căci toate istoriile sînt fertile în vicisitudini, într-o societate caracterizată printr-un *sistem de comunicații relativ stabil*, cum a fost cazul în cultura noastră occidentală pînă într-o epocă foarte recentă, constatăm că, categoria conceptuală de „artă” servește drept cadru de referință emițătorilor și receptorilor după modelele, normele și criteriile de transmisie stabilite. Sistem de valori și sistem de comunicare se acordă pentru a face să fie respectat un clasament ierarhic pe care îl regăsim tot atît de bine în organizarea socială cît și în distincția oamenilor de exemplu. Dar cînd sistemul de comunicare pune în lucru, așa cum este astăzi cazul, mijloace mereu mai numeroase și mai diverse care înmulțesc schimburile și le extind în toate sensurile, principii, norme, criterii, cadre de referință părăsesc distincțiile lor specifice pen-

tru a se cufunda într-un cîmp de informație generalizat. Aceasta este revoluția copernicană care se împlinește sub ochii noștri și pe care n-o observăm, trebuie s-o spunem și s-o repetăm, decît prin străfulgerări.

Chiar dacă *termenul* de „artă” continuă să fie definit în dicționar, la școală sau la universitate, *arta* se cabrează în fața definițiilor. Fugind de „încadrarea filosofică și istorică”, ea caută din ce în ce mai mult să se lege de o experiență socială totală a cărei proprietate este de a scăpa clasificării, în dublul sens de „clasament” și de „așezare pe clase”. Tendințele sînt deja suficient de sensibile pentru a se desena linii de forță. În loc ca artistul să se conformeze statutului predecesorilor săi, se vede aproape pretutindeni că-l pune sub semnul întrebării. Așa cum e pusă sub semnul întrebării însăși distincția artelor. În ciuda dificultăților terminologice ! *Poor art*, arta cINETICĂ, arta psihopatologică, arta conceptuală, arta mediului inconjurător, arta ecologică... Pînă la tapiserie, artă decorativă prin excelență, căreia Lurcat îi redescoperise vocația murală și monumentală pînă la tapiserie care, de cîtiva ani încoace, izbucnește... „Mai poate fi oare tapiserie?” se întreabă pictorii, cartonarii, țesătorii, criticii, filosofii, istoricii a căror stînjeneală nu se distinge cu nimic de cea a publicului. Întrebarea este exemplară. De două ori : pe de o parte, ea atestă — termenul de tapiserie, putînd fi înlocuit prin oricare altul — că este vorba de întreaga cunoaștere. Este oare încă ceea ce știam? Aceasta este marea problemă. Dar să revenim la exemplul nostru : să întrebăm dacă „este oare încă tapiserie ?” implică :

1. Faptul de a crede că există o artă care poartă numele de tapiserie și care se distinge de celelalte arte (sculptură, pictură, ceramică, broderie etc.).

2. Că această artă se definește printr-o esență particulară, sau ansamblu de caracteristici care provine dintr-o *definiție* aflată în dicționar și garantată de el : „operă de artă în țesătură,

lucrată la război, în care desenul rezultă din însăși urzeala și care e destinat să furnizeze panourile verticale“ spune dicționarul Robert. „lucrare făcută cu meșteșug din lână, mătase și aur, servind la acoperirea sau ornamentarea pereților“ după Larousse-ul secolului XX.

3. Că tapiseria comportă o *dublă extensie*; în timp; toate lucrările care se-nșiruie de la origini și pînă azi; în spațiu: toate lucrările care răspund calităților specifice enunțate prin definiție.

4. Că tapiseria se distinge după *gradele de valoare* care o categorisesc de la mediocru la capodoperă.

Astfel tapiseria se definește de anumite variabile, variabile istorice, ale calităților specifice, ale gradelor valorice ce constituie un ansamblu care ia el însuși loc în ansamblul mai vast al artelor decorative; ansamblu la rîndul său inclus în ansamblurile artelor plastice etc. Se înțelege astfel de ce o chestiune aparent inofensivă, și de un interes, după toate celea foarte limitat, ca: „să mai fie oare tapiserie?“ are de fapt o atare însemnătate. Nu numai arta tapiseriei e discutată prin aceasta — ceea ce n-ar însemna mare lucru — dar și întreg sistemul referențial. Mai mult apoi decît sistemul, e pusă-n discuție *atitudinea* prin care subscriu la el. „Noul obiect“ nu se mai integrează. Ne sfidează capacitatea de asimilare. Intonația care însoțește întrebarea reflectă, dincolo de mirare, de indignare, o profundă bulversare. Or aceasta înseamnă că cunoașterea nu este numai o chestiune noțională: ci e strîns legată de noi, făcînd parte din activitatea noastră. Orice atac ne lezează astfel în profunzime. Nemaiputîndu-ne *conforma*, sîntem expuși să ne pierdem siguranța și poate chiar identitatea.

Amenințarea declanșează sisteme de alarmă, sisteme defensive sau ofensive care se traduc pe plan individual prin incredulitate, iritare, sarcasm sau, pe plan social, prin intervenția legii, a cenzurii sau chiar a represiei politienești. Oricare ar fi însă, cunoașterea nu-i niciodată numai teo-

retică. Conflictele de idei nu rămîn niciodată numai în acest plan, înscriindu-se întotdeauna și în practica socială.*)

Și atunci tapiseria? Sculptura? Arta? Cultura? Insistența întrebării, prin însăși repetarea ei — și care se aplică în toate domeniile — atestă cu desăvîrșire că sîntem în plin proces nou. Realitatea tradițională, manifestată mai ales prin combinarea ontologiei cu axiologia și care transmitea cultura de clasă prin intermediul privilegiat al cuvîntului, și al scrisului conform disciplinelor și distincțiilor stabilite de ideologia dominantă, cedează locul unei noi realități în formare, ale cărei activități și mijloace, pe plan tehnic, social, economic și politic par a se dezvolta mai iute decît activitățile și mijloacele prin care se realiza de obicei simbolizarea pînă atunci. Învățămîntul căruia îi era încredințată misiunea de a transmite comportamentele sociale e covîrșit din toate părțile.

O să dăm oare rațiunea, care ne-a ordonat lumea, pe mîna demonilor comunicațiilor de masă? Neliniștea e de-nțeleș. Chestiunea e însă prost pusă. Alternativa aparține unui mod perimat de a gîndi.

În muzee tablourile continuă să fie expuse într-o ordine cronologică, fiecare dintre ele fiind înzestrat cu o etichetă care-i indică identitatea: numele artistului, data nașterii și a morții, titlul operei, data execuției etc. Dar deja ansamblul pe care îl constituie tablourile sub numele de *pictură* cedează noilor ansambluri în care se

*) „Chiar în interiorul limitelor pe care le-am fixat, nu-i chiar ușor să formulezi cu precizie și claritate scopurile și metodele antropologice sociale prin faptul că înșiși antropologii au opinii diferite. Se mai întîmplă însă că se și înțeleg într-o serie de fapte, deși în ceea ce privește altele, punctele lor de vedere diverg, ca de exemplu, atunci cînd e vorba de ceva nou și limitat. Conflictele de opinii devin atunci conflicte personale căci savanții au o mare forță de propensiune în a se identifica cu propriile lor păreri“. E. E. Evans-Pritchard *Antropologie Sociale*, Paris. Payot, 1939, coll. Petite Bibliothèque Payot, nr. 132, p. 8.

dizolvă noțiunea de „obiectivitate“ a artelor frumoase. Se elaborează noi structuri, cele ale *artelor vizuale* de exemplu, în care încep să se învecineze obiecte odinioară încă heterogene, capodopere, fotografii, filme, diapozitive, benzi desenate, afișe, publicitate, parada modei... După modelul etnologiei comunicarea de masă pune accentul pe tot ceea ce atestă *prezența enunțătoare* a oamenilor. Cultura nu mai este numai ceea ce se posedă sau ceva cu care se face comerț; ea a devenit ceva plural, ceva ce ne invită la o lectură plurală. La o acțiune plurală. Într-o situație în mișcare, și a cărei mișcare nu se poate decât accelera, cunoașterea nu mai poate nici ea aștepta... Trebuie să țină pas cu acțiunea. Vocabularul, sintaxa și limba sînt invitate să se reorganizeze. *Definiția* nu va mai pretinde să decupeze realul, mărginindu-se doar la rolul de indicativ. *Esența* va renunța la pretenția ontologică pentru a se transforma în „locuri de întîlnire“, așa cum ni le propun deja colocviile, mesele rotunde, congresele. Destinația rămîne necunoscută. Dar poate contează mai puțin, în punctul în care ne aflăm, să ne cunoaștem mijloacele de circulație cît să ni le asigurăm prin contactele dintre noi, *voința de a comunica fiind azi singurul mijloc de a avea un viitor.*

CAPITOLUL 10

Un fenomen de transculturație generalizat

Arta tinde azi, după cum tocmai am văzut, să scape de „noțiuni“ pentru a se orienta din ce în ce mai mult spre experiența multiformă la care participăm și care se naște-n mai multe feluri. Obiectul cunoașterii estetice se refuză definiției tradiționale. Nedespărțit de activitatea artistică în curs, el se formulează în interiorul triplei acțiuni concurente a artiștilor, a publicului și a mijloacelor de difuzare în masă. Din transcendent, cum îi era pînă nu de mult statutul, acesta începe să devie tot mai social. Privirii retrospective de odinioară îi urmează o mare hotărîre prospectivă. Cunoașterea — acțiune devenită proprie nouă vizează mai puțin reconstituirea unui obiect cît determinarea obiectivelor. E vorba astfel de importanța pe care o capătă publicul de azi, cel cu care se operează mutația, și fără de care nu s-ar produce ; dificultatea constînd însă în descifrarea a ceea ce implică acest termen.

O chestiune curentă

Între public și marele public, relațiile sînt departe de a fi clarificate. Contrar semanticei care vrea ca un om mare să fie și înalt, oricare ar fi de altfel talia sa (Napoleon și de Gaulle puși alături), „marele public“ nu denotă și un public emble-

matic care să-l domine pe un altul, ci dimpotrivă, o adunare cam nedeterminată de ființe ale căror legături sînt mai degrabă slabe, calitatea vagă, dacă nu chiar îndoielnică. Această incoerență, pe care am fi mai înții înclinați s-o acordăm limbii, merită totuși un răgaz de reflexivitate. Cum se face oare că „marele om“ o propune ca exemplu de admirat și stimat în timp ce „marele public“ ne inspiră o neîncredere plină chiar de condescendență. Limba n-ajută aici cu nimic. Chestiune de uzanță, deci de raporturi sociale. În spiritul nostru, noțiunea de „mare public“ se opune celei de „public“ despre care e semnificativ că dicționarul Robert reține printre altele semnificația următoare : „*Ansamblul de persoane alese care au și ocupații alese și care, chiar cînd dau dovadă de gusturi, de înclinații și judecăți diferite, „se recunosc“ de fapt ca aparținînd unei „comunități de referințe normative, cognitive și active“*”¹⁾ al căror privilegiu este acela de a minui în comun semnele care reprezintă valorile privilegiate ale „culturii“. Prin opoziție, termenul de „mare public“ adună la un loc ființe care, dacă citesc, văd și-nțeleg adeseori aceleași lucruri, nu citesc, nu văd și nu-nțeleg în general operele „culturale“ pe care le produc mai înții literatura, artele, teatrul, muzica etc. Orice definiție este „o punere în situație“ dublă și reciprocă care este legată de condiții sociale determinate. Conotația pejorativă atașată noțiunii de „mare public“ provine din faptul că „publicul“ își socotește propriile valori nu ca cele mai bune, dar ca valori. Cultura este așadar și prescriptivă și normativă, chestiune deci a privilegiatilor a căror înclinare naturală este aceea de a face să se uite existența privilegiilor. Se-nțelege astfel că „natura umană“ joacă-ntr-aceasta rolul de temă directoare : de unde venim ? Ce sîntem ? Și unde mergem ? „Maeștrii și ucenicii culturali“ își fac din aceste întrebări *subiect de studiu* de secole, ba chiar și azi, fără a se ocupa prea mult de cei care — țărani, soldați, fierari, muncitori, — erau prea înglobați în servi-

tuțile lor materiale cotidiene pentru a se mai preocupa și de suflet, și cu atît mai puțin de cele legate de el. „Cogito“ există pentru cei ce au mijloacele și răgazul de a gîndi, vorbi sau scrie : pentru ceilalți, chestiunea punîndu-se cu totul altfel. Aceasta e linia de demarcație, invizibilă, trebuie să subliniem, deoarece problemele, discuțiile, schimburile nu există decît de o singură parte. *Iar istoria se face numai pe versantul celor ce au puterea să formuleze întrebări pornind de la ei și numai pentru ei. Lor le aparține natura umană precum și puterea de a o defini.* Desigur, tabloul e și mai nuanțat. Conflictul sînt moneda curentă a istoriei, dar imaginea care ni se dă despre ele tînde să atenueze violența și ținuta dacă nu pe plan militar (greu se poate ascunde o bătălie !) cel puțin pe cel al ideilor (filosofii materialisti din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea nu figurează deloc în programele școlare, nici economiștii și cei care, înaintea sociologilor pretind că s-au ocupat de societate). Formidabila zdruncinare a Revoluției franceze n-a permis „inexistenților“ să se țină la suprafață decît foarte puțină vreme. Abia se ridicaseră punînd întrebări, cu securea și lancea, că burghezia i-a oprit confiscîndu-le spre folosul ei și alor săi „natura omenească“. Dar să nu se teamă nimeni că mă dedau la polemică, nu voi cita decît doar un fapt, cel al lui Olivier Guichard, ministru al Educației naționale care nu-i deloc suspect de stîngism. Într-o expunere pe care a făcut-o în septembrie 1969 în fața Comisiei Afacerilor culturale ale Adunării Naționale²⁾, acest ministru declara : „Vechiul nostru sistem a stabilit bine o educație pentru popor — *instrucția primară*. Alături însă și deasupra burghezia noastră și-a situat și sistemul său de învățămînt. Reforma din 1959 a sancționat mișcarea de democratizare care tîdea la fuzionarea acestor două «ordini». Numai că la această fuziune puțin a lipsit ca poporul să piardă și mai mult. S-a pretins ca toți francezii să învețe după modelul în care erau instruiți fiii unei elite burgheze din secolul al XIX-lea.

Și această mișcare s-a produs în momentul în care modelul cultural al umanismului liceal pîrîia sub presiunea fenomenelor pe care nu știuse să le integreze : irumperea mass-mediei, recunoașterea pluralității civilizațiilor, obsesiile științifico-tehnice. Or, față de această situație democrația îi invita pe copiii poporului să vină în masă la ocuparea unor ruine.

Vom fi acuzați poate că voind o promoție colectivă o s-o sacrificăm pe cea a elitelor, alcătuind învățămîntul pentru mediocrități după ce înainte îl alcătuisem pentru premianți. Vom fi acuzați că sacrificăm cultura. *Dar unde-i cultura pe care vrem s-o sacrificăm ? Ea și-a pierdut unitatea și este străină în proporție de 90% atît copiilor claselor de sus cît și celor din popor.* În schimb, dac-am ști să găsim limbajul convenabil, toată moștenirea la care ea oferea acces, ar putea fi a tuturor francezilor.

A promova omul, înseamnă a-l educa mai degrabă decît a-l instrui, a-i educa sociabilitatea mai degrabă decît individualismul, inițiativa înaintea mimetismului (...).

Autoritatea burgheză dezvoltă un învățămînt al cărui scop este transmiterea cu prioritate pentru copiii burghezi a comportamentelor, a credințelor și a valorilor pe care se fundamentează și pe care le socotește drept o „realitate“. Dar pe măsură ce se dezvoltă științele și mai ales tehnologia, se produce și în sînul „a ceea ce se numește burghezie“ un olivaj semnificativ. Știința constituie progresiv un teren deschis tehnicienilor și tehnocraților. Burghezia ține însă, să se înstăpînească asupra lui, să-și constituie cultura ei ca pe un „domeniu rezervat“, loc de refugiu și refugiu al valorilor pentru privilegiații săi. Și cum ea își păstrează monopolul semantic, „cultura“ desemnează progresiv ceea ce e gratuit (subînțeles o problemă de har), ceea ce împodobește sau înfrumusețează (spiritul ca și casa), pe scurt, tot ceea ce distinge sau poate distinge. De unde și reputația de „litere“ în opoziție cu învățămîntul

„științific“, „tehnic“, sau „profesional“, de care se știe că e încă socotit, sub aceste ultime două aspecte, ca fiind inferior. Dar puterea s-a debasat ea vreodată de contradicții ? Pe de o parte, ea pretinde ca cunoașterea a ceea ce e util să fie împinsă la limită ; iar pe de altă parte, stabilește, menține și perfecționează sistemul de semne care-i va permite să se deosebească de toate acestea. Cei ce și-au făcut studiile înainte de război nu vor omite dealtfel să recunoască modelul de dihotomie care prezida atunci educația.

Oricît de generală ar fi însă, această descriere rezumă destul de bine situația de pînă în 1968. „Contestarea“, oricum i s-ar spune și orice s-ar zice despre rolul său, a grăbit brusc procesul. În felul îndoilei carteziene, care recuza ansamblul cunoștințelor stabilite pe baza autorității pentru a se mărgini la simplele evidențe raționale, ne-a făcut să luăm cunoștință de caracterul „istoric“ al culturii burgheze, adică de caracterul ei „condițional“ și „autoritar“. Ce se impune însă ? Ori aici triumfă susținătorii tradiției : „Ce vor ei de fapt ?... eăci n-au nici un program“. Desigur răspunsurile lipsesc, iar cînd se formulează totuși sînt diverse și confuze. Cînd ne gîndim însă la precauțiile pe care și le-a luat Descartes pentru a păstra secretul gîndirii sale revoluționare, la timpul necesar ca să răspîndească apoi, la opozițiile pe care a trebuit să le înfrunte înainte ca să i se acrediteze raționalismul, nu putem decît să admirăm forța fenomenului care se produce azi în ciuda chiar a propriei sale confuzii. Totul se petrece ca și cum s-ar elabora un fel de „cosmotropism“ prin care am înțelege, nu numai un ideal ci o adevărată locomotivă orientată, care ne angajează cadrele de referință, modelele tradiționale burgheze și naționale depășite, pentru a „irumpe“ în cosmosul pe care am început să-l explorăm și în care se stabilesc la un ritm accelerat comunicațiile de masă. O irumpere însă atît de grea și de complexă ! Dar cea a rațiunii a fost oare mai puțin dificilă ?

Inculturație, Aculturație și Transculturație

Etnologia modernă are meritul de a ne fi vindecat spiritul de etnocentrism. Făcându-ne să depășim ideea de ierarhie a culturilor și recunoscându-i fiecăruia organizarea și coerența, ne-a ajutat să precizăm și noțiunile de superior și inferior. Ceea ce de altfel a obligat-o să-și făurească și noi concepte pentru a scăpa de valorificarea implicită care conotează aproape întotdeauna numai ceea ce e în curs de desfășurare. Și dacă voi face apel la câteva dintre aceste concepte, aceasta numai pentru a beneficia de calitatea lor operatorie.

Dacă ne raportăm la descrierea precedentă, constatăm că noțiunea de cultură burgheză stabilește comportamente-model, credințe și valori cu transmiterea cărora e însărcinată educația de familie, școala, instituțiile, elitele etc. E procesul de „inculturație“, definit de Herskovits ca fiind: „acel proces“ prin care individul asimilează tot timpul vieții sale tradițiile grupului în funcție de care apoi și acționează. Orice ar cuprinde în principiu procesul de educare, inculturația operează pe două planuri, cel al începutului vieții și cel al vârstei adulte. În primii ani individul e „condiționat“ de forma fundamentală a culturii în care va trăi. El învață să minuiască simbolurile verbale care-i constituie limba; stăpânește apoi formele acceptate de etichetă, își asimilează scopurile vieții recunoscute de semenii și se adaptează instituțiilor stabilite. Față de toate acestea n-are aproape nimic de spus, fiind mai degrabă instrument decît actor.

„Mai tîrziu însă, inculturația e mai degrabă o recondiționare decît o condiționare. În procesul de educare alegerea joacă însă un rol în sensul că ceea ce este oferit poate fi acceptat sau respins. O schimbare în procedeele recunoscute de o societate, un nou concept, o orientare nouă, nu pot surveni decît dacă cei implicați sînt de acord cu schimbarea. Și numai în urma discu-

țiilor dintreolaltă, indivizii își vor modifica modurile lor individuale de gîndire și acțiune, dacă acceptă aceasta, sau își vor arăta în continuare preferința pentru obiceiul stabilit, refuzînd schimbarea.

„Mecanismul inculturației ne conduce astfel în miezul problemei conservatorismului și al schimbării culturale. „Condiționarea“ prealabilă este instrumentul care-i dă culturii stabilitatea, care o împiedică să se disloce chiar în perioada schimbărilor celor mai rapide. Prin aspectele sale ulterioare, în timp ce inculturația operează la nivelul conștiinței, ea ne deschide schimbări permițînd examenul posibilităților diverse și recondiționarea după noi moduri de gîndire și de conduită“. ³⁾

Oriunde am fi, oricărei etnii i-am aparține, oricărui grup, problema care se pune e de a menține mijloacele de contact care asigură stabilitatea *conformîndu-i* pe noii veniți modelelor și asigurîndu-le adaptarea la schimbare.

În ceea ce privește „aculturația“, termenul desemnează „ansamblul de fenomene care rezultă din contactul direct și continuu dintre grupurile de indivizi și de culturi diferite cu schimbările subsecvente din tipurile culturale ale unuia dintre grupuri“. ⁴⁾ Și schematic — oricare ar fi teza: difuzionism, funcționalism etc. — etnologii și antropologii constată că, în timp ce două culturi intră în contact acționîndu-se reciproc, se produc în mare trei situații: în prima populația cea mai vulnerabilă cedează sfîrșind prin a se prăbuși (cazul societăților, așa-zise azi, primitive); în a doua se ajunge la compromisul „socio-cultural“; și în a treia se operează o nouă luare de cunoștință în trecerea de la o cultură la cealaltă. Aceste fenomene s-au manifestat și se manifestă printr-un proces continuu de interacțiuni, schimburi, rezistențe și tensiuni. În cursul istoriei sale fiecare societate se „inculturalizează“ și „aculturalizează“ în același timp. Din aceasta rezultă apoi decupajul și care ni-l oferă azi harta lumii. Și nu tocmai.

„Aculturația modernă e pe cale de a opera o transformare radicală. Nu e vorba de întâlnirea dintre două culturi singulare, ci de contaminarea tuturor culturilor cu tehnologia industrială. Fenomenul este atât de nou că ne ia pe nepregătite. Până în ultimii ani trăisem cu ideea că structurile articulate în noțiuni constituiau termenul de încoronare al civilizației occidentale. Sentimentul general nutrea convingerea că ele erau dotate cu o vigoare biologică. Și nimeni nu se-ndoia că „progresul” ar avea drept efect și fortificarea și lărgirea lor; adăugându-se la aceasta democratizarea, modelul național și burghez s-ar fi putut face accesibil tuturor pătrunzând peste tot. Înflorind în națiunile așa-zis avansate (civilizate), ea s-ar impune în mod natural țărilor subdezvoltate care constituiau imperiile coloniale, propunându-se nu mai puțin firesc și țărilor pe cale de dezvoltare care s-ar fi emancipat... Dar iată că structurile naționale și burgheze sînt puse-n discuție, nu de o cultură străină, ca-n cazul aculturației clasice, ci printr-un fenomen căruia i-ar corespunde mai degrabă termenul de *transcultură* utilizat de savantul cubanez Ortiz: „Eu cred, spune el, că termenul *transcultură* exprimă mai bine diferitele faze ale procesului de tranziție de la o cultură la alta, pentru că acest proces (...) cuprinde în mod necesar și pierderea sau extirparea unei culturi precedente, ceea ce s-ar putea numi deculturație. Se antrenează astfel ideea creației subsecvente a noilor fenomene culturale, ceea ce s-ar numi o neoculturalizare”.⁵⁾ Totul se petrece de fapt ca și cum societățile și grupurile particulare s-ar „deculturaliza” pentru a se-ndrepta cu grabă și într-anumite feluri spre o *neoculturație generalizată*. Civilizația modernă ar deveni așadar un destin comun.

Până la ultimul război, încă se mai putea crede într-un fenomen de aculturație în momentul întâlnirii a două culturi. Și schimbările nu proveneau ele oare din Statele Unite? Și cu toate că libele și pamflete nu se sfiau să denunțe ne-

junsurile americanismului. Timp de vreo două decenii *Civilizația* lui Duhamel a fost socotită drept carte de căpătui de intelectualii care-i savurau verva caustică și care, ca buni umaniști, le-o recomandau și elevilor lor. Numai că, de la cel de-al doilea război mondial e din ce în ce mai evident că americanismul nu e atât un produs importat, cît rezultatul evoluției tehnice prin care trec toate țările. *Tehnologia modernă* — chiar dacă-i provenită din Statele Unite — e un proces generalizat care din *exogen* devine *endogen*. Nu mai e vorba doar de un împrumut care se asimilează. Totul se petrece ca și cum tehnologia ar schimba natura *codului social*. Și atunci n-am putea oare spune chiar că un întreg sistem „teleonomic” se substituie sistemelor tradiționale particulare? Ar fi ceva, evident, excesiv, dar nu trebuie să ne temem de anumite complexe care ne obligă să deschidem ochii. Conștiința are asupra codului genetic superioritatea de a-i putea substitui necesității contingente, de a gândi lumea și însăși gândirea. Aici îi este însă și slăbiciunea că poate continua să gîndească acolo unde nu mai e nimic de gîndit și, prinsă-n cursa propriei sale contingente, să se lovească de necesitate! Pentru a spune lucrurilor pe nume, problema constă în a aborda față transculturația care ne creează pentru prima dată obligația de a integra mijloacele pe care le fabricăm, integrîndu-ne lor totodată. Să nu ne mulțumim să propunem concepte. Dacă cumva au calitate operatorie, ce operații vor desemna atunci?

Un nou public sau o cultură nouă

Ne felicităm că *mass-media* atrage marele public spre cultură. Radioul le-a descoperit maselor muzica pe care o ignorau. Grație edițiilor de buzunar oricine-l poate cumpăra pe Heraclit sau

mediul televiziunii acordarea premiilor Nobel se face la domiciliu, tot așa cum odinioară se făcea prin colportori. Cultură „à la carte“ pentru fericierea tuturor.

A prezenta însă lucrurile astfel înseamnă *a priori* a susține la două idei despre care se crede că se impun ca niște evidențe în timp ce ele sînt postulate: prima fiind aceea că cultura e un ansamblu de valori și de bunuri stabilite iar a doua că mass-media este și nu este altceva decît o sumă de tehnici de difuzare a culturii astfel definite. În această perspectivă marele public e considerat ca pur și simplu o prelungire a publicului așa-zis cultivat. Acest punct de vedere corespunde însă unei părți de realitate și numai uneia. Victor Hugo, Beethoven, Velázquez, care ne sînt cunoscuți azi prin antenă, să mai fie oare aceiași cu Hugo, Beethoven și Velázquez pe care i-am cunoscut în școală și muzee? Să presupunem însă că ar fi aceiași, dar cine ne-ar putea explica atunci de ce Beethoven și Johnny Halliday figurează în același program televizat, sau de ce omagiul adus lui de Gaulle e urmat de publicitatea pentru detergentul OMO, de ce apoi „dosarele istoriei“ îi reunesc laolaltă pe artiști, poeți, savanți, hoți și criminali sau de ce rezultatele celor mai riguroase anchete asupra efectului cancerigen al tutunului sînt publicate în același jurnal care consacră în același timp loc de zece ori mai mare reclamelor pentru țigări, și încă în culori?

Unui etnolog care spunea că notele sale erau nu numai fructul observațiilor ci și al verificărilor indigene la care le supunea apoi, Lévi-Strauss îi atrăgea atenția că, aprobarea unei societăți față de ceea ce spune sau se spune despre ea, nu-i deloc o dovadă că aceasta constituie profunda-i realitate.⁶⁾ Dacă orice societate își are regulile ei, trebuie să ne păzim să credem că acestea se identifică cu cele din care ea își făurește imaginea.*

*) „Ne propunem, de fapt, să arătăm aici să descrierea instituțiilor indigene dată de observatorii de teren

Observațiile noastre despre societatea actuală ar oferi și ele material de reflecție analoagă. În cea mai mare parte din țări se mențin structurile și programele care se găsesc în interiorul culturii naționale și pe care o difuzează mijloacele de transmitere tradițională, școala și universitatea, pe scurt, cultura stabilită. Imagine înșelătoare și în orice caz parțială. Unde se produc schimbările în societatea noastră?

Înainte de a se constitui în mesaje, comunicația constă în punerea în contact.

De la Salon la comunicarea de masă

Toți cei ce au o spoială de istorie literară cunosc importanța saloanelor pe care istoricii le studiază cu atenție de cînd Doamna de Rambouillet și-l deschisese pe al său în secolul XVII pentru a conversa cu prietenii ei despre lucruri spirituale.

Ce s-ar spune însă azi de maestrul care ar propune elevilor săi să studieze cafenelele, baturile, bistrourile, restaurantele, autobuzele, metrourile, sau care le-ar cere să facă o teză despre trenuri, automobile, aeroporturi, mobilier industrial, hoteluri, campinguri, bănci, *din punct de vedere cultural*? Să fim atunci oare atît de departe de salonul doamnei Scudéry despre care Gustave Lanson afirmă c-ar fi fost la originea „(...)

— chiar și a noastră — coincide fără îndoială cu imaginea pe care înșiși indigenii și-o fac despre propria lor societate, dar că această imagine se reduce la o teorie sau mai degrabă la o transfigurare a realității care-i cu totul deosebită. (...) Sîntem înclinați să concepem structurile sociale ca obiecte independente de conștiința oamenilor a căror existență o și dirijează, acestea putînd fi tot atît de deosebite de imaginea pe care și-o formează oamenii despre ele, după cît de deosebită este și realitatea fizică de reprezentarea sensibilă pe care noi ne-o facem despre ea, și de ipotezele pe care ni le formulăm asupra-i“. Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958 (p. 154). Ce se petrece azi cu imaginea care se „vînde“?

unui nou principiu distinctiv cu ajutorul căruia se va judeca și clasa totul adică, ideea *conveniențelor*, care creează un nou gen de frumusețe, *distincția*; și din care apoi iese și idealul celui „honnête homme”? Structural și funcțional, salonul este un emițător care difuzează „spiritul monden”; informație privilegiată ale cărei „legături” sînt asigurate de alte saloane din Paris și provincie. Și Lanson îi precizează caracterul: „Noutatea constă în *reunirea frecventă a acelorași bărbați și femei*, într-o egalitate momentană și o libertate desăvîrșită, nicidecum ceremonioasă, ci doar pentru plăcerea și nu neapărat pentru una exterioară și precisă a dansului, a supeului, a spectacolului (cu toate că nici acestea n-au fost excluse), ci pentru simpla și esențiala satisfacție provenită din reuniunea spiritelor animate de acest contact (...). Saloanele au fost astfel ca niște *piețe de idei* în care se produceau *schimburi* și în care funcția specifică a omului de lume era conversația. Stare existentă pînă la Revoluție.”⁷⁾

Conversația îndeplinește astfel mai multe funcții care constituie grupul caracterizîndu-l totodată: funcția „*definitorie*” prin care interlocutorii se pun de acord cu semnificația cuvintelor și a lucrurilor; funcția „*normativă*” prin care stabilesc criterii și fixează limitele; funcția „*educativă*” prin care se stabilesc cunoștințele și se reglementează normele bunului simț; funcția „*estetică*” care conferă schimburilor o anumită formă, socotită „*frumoasă*” etc.... În epoca doamnei de Rambouillet, „emițătorul” topografic e considerat salonul; conversația, *mediul* limitat de ducese, marchize și-n curînd și de burgheze, *salonul-conversație* impune un *model* și intelectual și moral și estetic, care se transmite din generație în generație. *Societatea-model* își impune și ea la rîndu-i valorile, credințele, moravurile, riturile, tehnicile prin grupe de referințe și de prestigiu întîlnite atît în Franța cît și în restul Europei. Pînă la Revoluție, zice Lanson, chiar și după aceea, de fapt, pentru că distincția spiritului monden, după dispariția saloanelor, se instalează în însuși miezul

învățămîntului. Deci pînă la Revoluție existau mass-media?

Salonul e deci o reuniune a spiritelor alese care se animă reciproc prin contact și circulația ideilor. Este vorba deci, chiar dacă termenul ar părea greoi, de o tehnologie a comunicării, în care sînt puse în acțiune, pe de o parte, un anumit număr de locuitori, în general cunoscuți, ale căror schimburi sînt reglate de limbă prin vorbire, și a căror activitate e conținută într-un cerc care nu se poate extinde la nesfîrșit. Și în afară de voce, conversația devine imposibilă. Bilete, sonete, madrigaluri, ritmuri, scrisori remediază distanța și absența.

Cu toate că *mediul* privilegiat al salonului rămîne conversația și schema clasică a comunicării, salonul se situează în amonte, la izvorul emisiunii. Pe măsură ce va fi apoi imitat, acțiunea lui se va exersa din ce în ce mai mult și în aval, în procesul de difuzare. E momentul în care valorile mondene ocupă un rol prescriptiv, normele bunului simț devin maniere frumoase iar tactul etichetă. Mondenitatea sfîrșește astfel în mondenități.

Azi însă, mijloacele de reproducere îi permit oricui să intre în contact direct, practic, cu toată lumea. Grupele de referință beneficiază de o audiență aproape infinită, dealtfel ea și valorile de prestigiu. Imitația de odinioară e înlocuită prin difuzarea instantanee de masă. Revistele feminine, de modă mai ales, fac ca *salonul* să se extindă pe-ntreaga planetă. Doamna de Rambouillet se numește *Marie-Claire*; Domnișoara de Scudéry *Vogue* sau *Elle...* Metamorfoze obținute prin *mass-media*, în negru sau color, cuprinzînd fiecare în felul său regine, prințese, vedete, actrițe, staruri sau starlete. Putere dealtfel cu atît mai mare cu cît *modelul* se afirmă pe toate planurile: veșminte (ce trebuie îmbrăcat și cum), locuința (ce trebuie construit și cum), amor (ce trebuie știut în această materie, cum se seduce un bărbat și cum se păstrează un soț), educație (cum să faci sau să nu faci copii, cum să-i crești apoi), vacan-

tele (cum se pregătesc, cum se fac economiile și cum trebuie profitat de ele).*) Dacă ne bucurăm sau ne necăjim e un fapt cultural, capital totuși și de care trebuie ținut seamă mai ales pe măsură ce se constată că tot mai puțin cultura continuă să se definească prin valori moștenite din trecut. Procesul de transculturație se desfășoară conform investigației tradiționale. Și nu mai e de mirare că jurnalele și magazinele consacră atâtea pagini modei copiilor. Copiii-manechin pozează în fața aparatului fotografic sau defilează sub focul proiectoarelor. Stîngaci sau grațioși, ei împrumută gesturile și mimica adulților. Imaginea de referință consacră existența unei noi realități care modifică chiar structural familia.***) Revolta sa, deplîngerea e inutilă; trebuie să deschidem ochii: *cultura nu se limitează la modelele așa-zis culturale, ea se elaborează în schimburi acolo unde acestea au loc.* Din deculturalizare la neoculturalizare, transculturalizarea ne invită să vă observăm de aproape structurile născînde. Și curentul trece prin punctele de contact.

Turismul, factor de cultură

Nu mai e nici o țară care să nu se apuce să-și dezvolte turismul. Publicitatea se transformă pe

*) „Magazinele publicate mai ales pentru femei și fete sînt foarte importante azi prin imaginile pe care le dau acestea despre lume. În cea mai mare parte din ele conținutul publicitar e foarte ridicat”. Raymond Williams, *Communications*, Harmondsworth, Penguin Books, 1962, Coll. Pelikan Book, nr. A 831, p. 55.

**) „Dacă copiii pozează adesea singuri, sau cu o funcționară, sînt în schimb rar văzuți în compania unui «tată». Dar trebuie oare dedus de aici că imaginea noii familii ne este impusă prin această publicitate? O familie care să se compună în primul rînd dintr-un cuplu unit, dintr-o mamă și un copil (celula a doua) și, accesoriu, dintr-un tată și un copil...” Thérèse Enderlin, „La Publicité Prix unie” în *Communication et langages*, Nr. 9, Paris, Centre d'étude et de promotion de la lecture, martie, 1971, pag. 118.

scară națională și internațională. Agenții „vînd” stațiuni, concedii și fac contracte. Mai puternici decît constructorii de catedrale, arhitecții urbanști modelează litoralurile pentru a clădi orașe de vacanță și porturi de distracție. Singurătatea milenară a munților celor mai sălbatici e redată industriei de inițiatori. Pantele înzăpezite se transformă în piste, pistele se balizează; circulația schiorilor va fi curînd reglată de agenți. Mișcările turistice depășesc în volum și în frecvență migrațiile de odinioară. „Clubul” devine un mod de existență, cu obiceiurile sale, cu riturile, credințele, valorile și animatorii săi. Se „produce” și se „consumă” turism. Vîrsta a treia i-a prins gustul de parcă ar fi copii.

Turismul este mult mai mult decît un fenomen economic, tehnic sau social. Or, aproape întotdeauna este studiat sub unul din aceste aspecte. De fapt, el aparține procesului transculturației care schimbă comunicările tradiționale și dezvoltă noi căi de contact. Oamenii se deplasează cu sutele de mii, cu milioanele chiar. Cînd în familie, cînd în grupuri organizate. După modurile de locomotie, după mijloace, după timpul disponibil se desemnează itinerarele, se construiesc autostrăzile, se repartizează hotelurile. Enunțat astfel, totul are aerul că se petrece de la sine. Dar să reflectăm puțin la schimbarea contactului care rezultă de aici: în salonul de altădată se înnodau legături foarte structurate în jurul stăpînei casei care aduna regulat oaspeți aleși. Azi, barul, rotiseria, cafe-neaua, restaurantul, camerele de hotel sînt locuri de trecere sau de stare provizorie. Templele cele mai sacre își schimbă natura: „Templele din Abu Simbel s-au păstrat, veniți însă acum să le contemplați; veți sta în ele ca un prinț și vă veți amuza nebunește”.⁸⁾ Cum să nu se țină cont de aceste agregate care se formează vara și iarna în lungul coastelor sau la munte? Faptul de a utiliza aceleași mijloace de comunicare (mașină, tren), faptul de a te regăsi în aceleași locuri, faptul de a împărtăși același mod de viață, aceleași veșminte, de a mîncă în general aceeași hrană, de a face

aproape aceleași gesturi (dezbrăcat, costum de baie, bronzare; îmbrăcat, coborîre cu schiurile, bronzare); faptul de a utiliza aceleași produse ceremoniale (ulei, cremă, ochelari, accesorii de sezon) creează o comunicare a cărei putere nu este mai puțin mică și nici efectul mai puțin sensibil decît al celei lingvistice. Pentru obișnuiții plajei, albeața noului venit e resimțită ca un hiatus (un solecism?) pe care-l remediază prebronzarea la domiciliu. Noi moduri de a fi, noi comportamente, care ar trebui îndelung studiate și care produc ceea ce am putea numi *situații comunicante*.

Iată deci de ce însuși termenul de masă ar părea insuficient. El desemnează de fapt un număr relativ *considerabil* de fapte vii care se adună în general, într-o anumită *împrejurare*, pentru un *timp limitat* și într-un *loc nedeterminat*. Ideea pe care ne-o facem despre aceasta se opune celei de public care desemnează în spiritul nostru un număr mai mare sau mai mic a cărei existență, chiar cînd e numai circumstanțială și de o anumită durată, ca la teatru sau la concert de pildă, implică, dacă nu o fixare a locurilor, cel puțin din partea membrilor săi o comunitate de interes în legătură cu un obiect, cu calificarea sa, și care antrenează tocmai prin aceste practici și procure regulate. După Roger Clausse, care reia într-un sens puțin diferit terminologia lui Georges Gurvitch: masa, comunitatea și comuniunea nu corespund grupurilor sau colectivităților, ci numai diverselor grade de fuziune mentală în acel „noi” (fatalitatea publicului considerat); grad minimal pentru masă, mijlociu pentru comunitate, maximal pentru comuniune.⁹⁾ Distincția stărilor de fuziune mentală determină un progres considerabil al analizei. Numai că noțiunea de comunicare în masă nu se mărginește la fuziunea mentală pe care o debordează și traversează în toate părțile. Fuziuni tactile, vizuale, olfactive; fuziuni audiovizuale, cinestezice etc., atîtea moduri noi de coeziune sau de combinare, sau care iau cel puțin azi o nouă dimensiune. Problemele se pun în termenii care depășesc categoriile de „public”, „de mare

public”, de „masă”. Și oare e posibil să le punem în termeni de situații?

O metodologică punere la punct

Orice studiu presupune la-nceput fixarea unui obiect și stabilirea unei clasificări a fenomenelor. Or noi am văzut deja că noțiunea de obiect nu mai este deloc compatibilă cu experiența noastră multidimensională. La fel și clasificarea nu mai apare ca o operație a cărei evidență să se impună de la sine. Pentru cel ce se ocupă cu problemele de cultură, ea merită să fie examinată prin fenomenele de care dispune și pe care le dispune. Și așa cum distribuirea în clase și categorii are un caracter instrumental, adică vizează facilitarea analizei, punerea într-o ordine pe care ea o face e și foarte utilă și legitimă. Dar de îndată ce clasificarea tinde să se considere ca scop în sine, ea convertește un demers strategic într-un decupaj ontologic. Acest pericol este tot timpul prezent, notează Herskovits, cînd o clasificare, mai ales una stabilită, este criticată sau cînd ea a fost întrebuințată, de îndată ce a fost admisă fără discuție. Istoria studiului raselor ne oferă un caz frapant în legătură cu aceasta, mai ales cînd e vorba de distincția clasică a popoarelor prin indicele cefalic. Acesta a devenit aproape caracterul esențial al antropologiei fizice pentru savantul preocupat să stabilească categoria „rasială” a fiecărui popor. Aceste categorii au fost atît de bine primite încît au luat în ecuația rasială funcția de cauză. Astfel nordicul dolicocefal, de exemplu, a fost considerat ca războinic pentru că era nordic — adică dolicocefal. S-a pierdut astfel din vedere că categoria „nordic” nu exista decît ca o parte a aparatului conceptual al savantului, devenind astfel un argument în știință, pentru a nu mai spune nimic de rolul nenorocit jucat de acest sistem de clasificare în filosofia rasistă.¹⁰⁾

Or, dacă suitele supărătoare nu apar deloc, și nu sînt deloc supărătoare în perioadele de stabilitate, ele devin primejdioase; catastrofice chiar într-o perioadă de permanentă și multiformă mobilitate cum e cea a noastră. Dar cum să trecem oare de la o sistematică statică la una dinamică? Sîntem atît de puțin pregătiți pentru aceasta încît preferăm să nu-i dăm atenție. De unde însă și nenorocirea generală. Erorile de apreciere se multiplică. Datele n-au „datum“ decît numele. Fără-ncetare așa-zișii factori noi sau imponderabili schimbă situația. Fenomenul este și atît de important și atît de puțin cunoscut încît trebuie acordată atenție la tot ceea ce ne-ar putea ajuta, chiar și numai prin analogie. Categoriile care disting religiile sînt prea simple, mai zice Herskovits. Valoarea lor provine numai din faptul că ele desemnează anumite tipuri de credințe și de comportament pe care noi le numim religioase. Dar problemele pe care căutăm să le rezolvăm sub acest aspect al culturii privesc natura experienței religioase, relațiile între numeroasele sale manifestări, funcția sa în ansamblul vieții unui popor. Sînt probleme dinamice care depășesc simpla clasificare. În termeni dinamici religia se poate defini ca un proces de „identificare cu o forță sau putere superioară“. Formele în care se manifestă acest proces trebuie să furnizeze bazele analizei ca-n orice alt aspect al culturii. Și primul pas de făcut e reducerea varietății la o ordine. Numai că clasificarea formelor religioase nu-i decît un prim pas. Dincolo de formă se găsește procesul, și-n acesta ca-n toate aspectele studiului culturii trebuie căutată cheia dinamismului și nu în descrieri.“¹⁰

La fel avem tendința să notăm „public“; „mare public“, „multime“, „masă“ în forme fixe și să le studiem într-un sistem static, totdeauna mai ușor de minuit cu ajutorul conceptelor. Or, e vorba de a depăși identificarea formelor pentru a viza explorarea proceselor. Dar asta nu înseamnă că trebuie să se renunțe la clasificare ci numai că ea trebuie folosită doar ca punct de plecare. La fel și conceptele pe care le utilizează și relațiile

lingvistice la care face apel trebuie tratate ca un *echipament necesar cercetării*. Aceasta constă mai puțin în a descompune un ansamblu în părți, cum presupunea analiza clasică, cît a proceda prin apropieri metodologice ca să se sesizeze dinamismul în însăși mișcarea sa.*)

Din aceasta decurge însă o nouă atitudine pe care, schematic, am putea-o caracteriza în felul următor: pe de o parte o înlăturare a ideii conform căreia „publicul“, „marele public“, „masa“ corespund unor specii distincte (de unde apoi și renunțarea la toate considerațiile ontologice, axiologice, rasiste); iar pe de alta, o deschidere la gîndul că acești termeni își părăsesc referințele și conotațiile obișnuite pentru a se asocia fenomenelor cu caracter global. În epoca noastră de „deculturație“ și de „neoculturație“ intensă, ceea ce se numește încă „public“ se determină „din ce în ce mai puțin în funcție de comunicarea tradițională (cu liniile sale, cu macazele, gările și pasajele de nivel) și din ce în ce mai mult în funcție de un du-te-vino de unde, de imagini, mesaje care învăluie orașele, satele, țările și continentele. Aceasta e ipoteza de cercetare. Două exemple luminează perspectivele pe care ea le deschide.

Primatul Scrierii : Istoria și Preistoria

Împărțirea în istorie și preistorie rămîne încă azi pentru cei mai mulți o „evidență“ în timp ce ea se stabilește numai pe faptul că s-a distins și se distinge între civilizațiile și societățile care ne-au

*) Cităm printre altele metoda fondată pe principiul polarității, așa cum l-a dezvoltat Herskovits în *Les bases de l'Anthropologie culturelle*; metoda „modelelor“, așa cum a definit-o Lévi-Strauss în *Anthropologie structurale*; metoda lui Lazarsfeld care vizează măsurarea fenomenelor cu ajutorul indicatorilor (v. *Vocabulaire des sciences sociales* publicat sub direcția lui R. Boudon și P. Lazarsfeld); și *Metodele sociologice* ale lui Raymond Boudon.

lăsat documente scrise și cele care nu ne-au lăsat. Distanție care pornește mai puțin dintr-un fapt, chiar dacă-i socotit ca tare, cît dintr-o judecată de valoare implicită. Documentul scris constituie pentru istorie un mesaj privilegiat. În schimb, absența de documente scrise ne pune-n încurcătură și chiar cînd o societate fără scriere e relativ mai apropiată de noi, ca-n cazul civilizației La Tène prin comparație cu cea a Egiptului antic, această absență e resimțită și ca distanță și ca altceva. O societate fără scriere ne apare altfel, separată de noi, îndepărtată, în spațiu și timp, despărțită de cadrele noastre de referință. Se-nțelege că popoarele „primitive” contemporane cu noi au fost multă vreme prezentate ca niște vestigii preistorice. Dar o astfel de atitudine, pe care o schițăm sumar, prevalează atît cît durează primatul scrierii și cel al comunicării lingvistice. Or aceasta e tocmai ceea ce e pe cale de schimbare. Și s-ar putea deci să-nceadă această prevalare divizionară a istoriei și preistoriei și evidențele pe care ne fondăm distincțiile să se șteargă încetul cu încetul.

Preistoricii au și început să nu mai procedeze astfel, ca de pildă Leroi-Gourhan, care se folosește de noi sisteme de observație și clasificare. Multă vreme s-a impus explicația utilitară derivată din interpretarea abatelui Breuil conform căreia picturile rupestre ar fi fost mai înainte de orice reprezentări destinate vînătorii magice. Adică un fel de citire a acestei picturi după modelul scrierii adăugînd o semnificație presupusă fiecărei reprezentări, așa cum dicționarul leagă o semnificație de fiecare cuvînt. Fondîndu-se pe un cu totul alt demers, de tip structural, Leroi-Gourhan interpretează operele istorice în funcție de asociații și de grupări de unde deduce că grotă este mai mult decît un sanctuar destinat celebrărilor religioase, e chiar reperul magic al oamenilor lipsiți de hrană.

La rîndul său și ordinatorul răstoarnă metodele clasice. Capabil să prelucereze o informație bogată conform unor parametri complecși și într-o perioadă foarte scurtă de timp, el face posibilă

diminuarea caracterului privilegiat al comunicării lingvistice și pune în lumină fenomenele care-i scapă acesteia. Asta nu înseamnă că scrierea s-a epuizat ci că tehnologia actuală are posibilitatea de a „trata” factori incomparabil mai numeroși și mai diverși.

Astfel s-au născut, de exemplu, cercetările privind istoria cantitativă și care procedează prin punerea în serii după metoda corelărilor. Se naște în felul acesta istoria fără texte care purcede la explorarea noilor obiecte, mai ales a celor din cultura orală. Se naște astfel o istorie comparată care, grație electronicii, poate multiplica și varia ariile de investigare în așa fel încît tradiția învățămîntului istoric, după spusa cercetătorilor ca Michel Foucault, Michel Serres, să se reducă la o funcție simbolică. Ceea ce antrenează nu numai noi lucrări științifice ci și schimbarea *imaginii* pe care ne-o facem despre omenirea a cărei împărțire în istorie și preistorie tinde să se cam șteargă.

Ponderea scrierii : alfabeți și analfabeți

În această ordine de idei se constată că opoziția scriere non-scriere este, dacă nu la origine cel puțin în mare parte la baza etnocentrismului nostru occidental. Recent etnologii și lingviști au stabilit arbitrarul unui atare criteriu. Anumite limbi, numai vorbite, dovedesc o complexitate și un rafinament cu nimic mai prejos decît cele ale noastre.

Or, dacă ne gîndim la ceea ce precede, mai ales la faptul că, pe de o parte, istoricii tind să șteargă progresiv frontiera dintre istorie și preistorie ; și că pe de alta, antropologii ne arată din ce în ce mai insistent că societățile fără scriere constituie culturi cu totul aparte (în loc să fie considerate precum odinioară la periferia civilizației), ne putem întreba dacă așa-zisul ajutor pe care pretindem noi că-l acordăm țărilor așa-zis „pe

cale de dezvoltare“ și mijloacele pe care le folosim sub numele de alfabetizare, ar mai fi adecvate. Nu cumva întindem oare mîna, fără voia noastră, unei strategii a cărei ambiguitate ni se ascunde și care-n mod cert e ambiguă? Sau chiar contradictorie? Și dacă cumva societățile fără scriere s-au revelat efectiv prin analiză tot atît de complexe ca propria noastră civilizație, de unde se conchide, cu foarte rari excepții, că culturile sînt într-un fel echivalente, nu-i oare paradoxal că noi depunem atîtea eforturi, că-ntrebuințăm atîtea mijloace ca să-i facem să gîndească, comunice, producă, consume, și încă atîtea altele, ca noi?... În același timp în care favorizează și subvenționează cercetările etnologice — a căror rațiune de a fi, existența populațiilor așa-zis primitive, sau sălbătice nu e în fond decît o chestiune de cîteva decenii, amenințată cum e de irumperea societății industriale — UNESCO nu precipită oare, prin educatorii și experții pe care-i trimite, tocmai ruina popoarelor pe care pretinde că vrea să le salveze? Nu cumva așa-zisa denumire de „țări în curs de dezvoltare“, înlocuind-o pe cea așa-zis jignitoare de „țări subdezvoltate“, constituie o inducere în eroare și o întărire și mai puternică a echivocului. Substituirea uneia prin cealaltă înseamnă clar că dezvoltarea e legată în mentalitatea noastră de dezvoltarea alfabetizării, a scrierii, a tuturor mijloacelor tehnice, industriale și științifice care i se asociază. *Contradicție învăluitoare* despre care ar fi naiv să se creadă că s-ar dispersa în simpla lumină a rațiunii. Mai bine s-ar considera că face parte din judecățile noastre, că e în centrul certitudinilor și al comportărilor noastre. Un aspect al acestei disimulări a fost pus în lumină de M. Foucault la cursul inaugural de la Collège de France: „...presupun că în orice societate, crearea discursului e controlată și organizată, selecționată și redistribuită printr-un anumit număr de proceduri, care au drept rol conjurarea puterilor și a primejdiilor, stăpînirea faptului aleatoriu, eschiva de greaua și temuta materialitate. (...) Discursul nu e numai ceea ce reiese din

luptele sau sistemele de dominație, ci cel pentru care, prin care se luptă, puterea pe care căutăm să o stăpînim“. ¹²⁾

La nivelul cunoașterii sîntem de acord cu cercetătorii preistoriei, cu etnologii și antropologii că scrierea nu are rol privilegiat și că ea nu-i decît o trăsătură culturală printre atîtea altele. La nivelul practicii și al procedurilor sîntem de acord cu industriașii, oamenii de afaceri, tehnicienii, oamenii de știință și experții că alfabetul și calculul sînt condițiile și instrumentele dezvoltării industriale. Atitudine paradoxală: ceea ce le acordăm primitivilor și sălbaticilor pe plan antropologic, le reținem pe plan tehnologic! Numai că o observație nu mai puțin paradoxală își face și ea loc: societatea care impune lumii atotputernicia tehnologiei sale este și societatea care în același timp și caută să scape de ea, privilegiind moduri de a trăi neverbale precum jazzul, arta psihedelică, comunitățile hippies, legate într-un fel sau altul de existența sălbatică. Contradicții și paradoxuri care fac parte din procesul de transculturalizare.

Clarificări și unghiuri de vedere

Intervenția uriașă a mașinii restructurează ansamblul situației. Pe de o parte, automatizarea reduce intervenția operatorilor umani pînă la suprimare; pe de altă parte, automatizarea combină transferul de mașini, comanda automată și ordinatorii electronici pentru a integra în final automatismele. După cum observă A. Philip: „Nu se face același lucru altfel, se face pur și simplu altceva... Se va concepe de acum înainte mașina nu după produsele pe care le va fabrica ci după funcțiile pe care va trebui să le-ndeplinească.“ ¹³⁾

La fel și publicul e constituit nu numai din persoane sau grupuri formînd așa-zise publicuri particulare; nu mai e constituit din suma acestora; are și el o *nouă dimensiune* care le cuprinde pe toate fără însă a le confunda. Și azi ceea ce

numim simplă informație provine mai puțin din ceea ce am învățat, cît din comunicările de masă produse de tehnologie. De cînd oare se vorbește de televiziune? De totdeauna se pare, în timp ce fenomenul datează abia din 1939 în Franța iar în Europa a intrat în obișnuință abia la vreo douăzeci și cinci de ani după război. La fel ca și materiile sintetice, avioanele supersonice, laserul și sateliții artificiali... Tinerii care s-au născut cu ele își imaginează că există de cînd lumea, iar bătrînii trebuie și ei să se gîndească cam de cînd semnificația cuvîntului „a cunoaște“ e pe cale de a se schimba. Și aproape că nu se mai deosebesc cei care știu de cei care nu știu. Chiar dacă biologia, chimia, cibernetica, economia, racheta, radarul, presupun specialiști care numai ei știu cum funcționează știința și tehnica, *mass-media* dezvoltă o cunoaștere de un tip nou care tinde spre universalitate și instantaneitate, și de care ar fi nedrept să se creadă că rămîne la suprafață sau că s-ar confunda cu vulgarizarea. Televiziunea singură are posibilitatea de a strînge pe ecran pentru milioane de spectatori cei mai buni specialiști din țară sau din lume și să obțină de la aceștia răspuns la apelul său. În centrul informației de masă se elaborează un nou model cu atît mai puternic cu cît ne împregnează existența cotidiană și cu cît, intervenind în fiecare din faptele și gesturile noastre, ne scapă cum ne scapă faptele și gesturile familiare. Cine se mai miră azi ascultînd știrile la tranzistorul lui în timp ce se rade cu o mașină electrică? Cine se mai miră că-și încredințează corespondența dictafonului, că cheamă Londra sau Tokyo folosind direct un număr la propriul telefon? Un du-te-vino Paris—New York nici că mai surprinde pe cineva. Și dacă se face grevă în tipografie, lumea-i iritată că este „despărțită“ de ceilalți. Mediilor distincte și separate în care se elabora odinioară cunoașterea după practici și proceduri alese, le urmează un fel de macro mediu care nu mai e o extensiune a mediilor particulare cît o extensiune simplă numerică. *Cultura-ambient ne reorganizează*

zează comportamentele și structurile. Nici „publicul“, nici „marele public“, nici „masa“ nu se mai pot defini de acum încolo în termeni tradiționali. Cultura-ambient e cu atît mai necesar să fie cunoscută cu cît devine în fiecare zi tot mai mult o *tehnocultură* de ambient: „Misiunea omului e terminată de-ndată ce scopul e ales și comunicat, scrie Aurel David, restul e chestiune de mașini care se construiesc unele pe altele“.¹⁰ „Dacă dătătorul de finalitate“, după expresia autorului, „apare în mod obligatoriu la-nceputul oricărei operații cibernetice marcîndu-i limitele“, trebuie să ne reținem totuși să-l vedem în imaginea căpitanului, unic stăpîn la bordul său, după Dumnezeu, căci există din ce în ce mai puțin un bord.

CAPITOLUL 11

Întîmpinarea interferențelor

Aproape toate jurnalele consacră periodic una sau mai multe pagini activității culturale. Și iată una cu un titlu anume ales.¹ Mai întâi *rubricile*: teatru, jazz, scrisori; denumiri tradiționale; alături se află altele, mai arbitrare sau fanteziste, și-n cel mai rău caz care scapă întrebunțării consacrate, ca: „Azi această carte“, „Bursa discului“, și-n fine rubrici nu desemnate anume: foiletonul și banda desenată.

Titlurile.

Teatru: Teatrul din Zürich în vizită la Lausanne. Un *Così fan tutte* în germană, o ușoară distorsiune de la original.

Jazz: Prima seară Pop la Montreux.

Literatură: Centrul cultural din Jorat îi aduce omagii lui G. Roud.

Bursa discului: Recital clasic de chitară. Cîntece și dansuri din America latină.

Foileton: Viața mea în mîinile dumneavoastră.

Bandă desenată: Domnul Abernaty.

Apoi la-ntîmplare cîteva fraze pentru a situa contextul:

Teatru: „...În cadrul manifestărilor care marchează a cincea aniversare a Rampei elvețiene, teatrul din Zürich a venit să prezinte la Lausanne — mai exact la teatrul municipal — *Così fan tutte* de Mozart. Sala Georgette era arhiplină și melomanii orașului nostru le-au rezervat oaspeților primirea cea mai călduroasă...“

Jazz: „...Dar persoanele de peste treizeci de ani au fost rare și numai foarte tinerii admiratori care au constituit grosul publicului de simbătă, preferînd pe drept cuvînt statul pe jos în jurul scenei decît instalarea în bătrînele și inconfortabilele fotolii ale instituției...“

„Muzica Pop“, deschisă simțurilor, legată de folosirea drogurilor, nu e o muzică de invenție, de creație...“

Literatură: „Totodată, Centrul Cultural fiind, și cel din Jorat cu atît mai mult, a trebuit să accepte toate aceste buchete, discursuri constituite, proiecția unui film al televiziunii romande, recitaluri etc.

„Și am spus-o mai sus: Gustave Roud nu este un poet al mulțimii, sau al mulțimilor. E omul singurătății și are într-însul atîta înțelepciune...“

Ce citim azi: „S-a sărbătorit cu strălucire recent centenarul morții generalului Antoine-Henri Jomini (1779—1869), cetățean din Payerne... Suită de interesante «contribuții biografice»...“

Foileton: „...Eram în serviciul unui geambaș, spuse Henri cam prea repede. Meșteșug zadarnic pentru vremea care trece. Dar cine oare m-a-nvățat să cunosc caii? — Și să încalec?

— Păi! Se măsurau din priviri, unul zeflemist, cinic; celălalt furios și neliniștit în fond...“ E începutul. Iată sfîrșitul: „Delfina se lasă să cadă palidă pe pat: Doamne! Iar să fug? Și-ncotro? Janson se lasă-n genunchi la căpătîiul tinerei sale soții“.

Bursa discului: „Recital de chitară clasică: eminentul chitarist englez interpret al paginilor din Sor, Giuliani, Diabelli și Mozart...“ — Cîntece și dansuri din America latină: iată o mică antologie folclorică sud-americană care vine să se adauge celor pe care ni le-au oferit Guarnis...“ etc.

Bandă desenată: „Ce neșansă domnule Abernaty, arborele e tocmai în calca dumneavoastră! — Aceasta nu vă jenează însă deloc!“ etc. Abuzez de răbdarea cititorului? Dar

nu se pot citi aceste extrase fără a surîde. Voi fi însă bănuît poate că le-am ales anume. Dar de ce să se suridă? De ce această bănuială? De ce această nerăbdare? Pentru că ceea ce apare în această pagină, sub numele de cultură, e cel puțin bizar.

Nimic, care să apropie teatrul, literatura și jazzul? Și dacă se tolerează ca un general, cu condiția să fie istoric, să fie vecin cu un poet, cel mai delicat și mai solitar cu putință, am vedea prost ceea ce face poetul din tăcere și reculegere alături, sau, după punerea în pagină, tocmai sub articolul consacrat muzicii pop prin care se „exprimă”, după spusa ziaristului, hedonismul la care tind tinerii cărora li se adresează.

E adevărat că *Così fan tutte*, în ciuda unei lejere distorsiuni a originalului, e un fel de compensație. Dar ce să spunem despre eroina din *Viața mea e în mîinile dumneavoastră* sau despre *M. Abernaty*, care a pus să i se facă un club special de îndoit arbori — (faptul căruia îi este consacrată banda desenată a zilei)? Gîndindu-ne însă, stăm la-ndoială în ceea ce privește titlul care deschide pagina: *Actualități culturale*. Să presupunem că rubricile ar fi fixe, n-ar fi convenabil ca ele să adopte o ordine mai conformă cu ceea ce se înțelege prin cultură? Mai întîi poezia, apoi muzica sau invers, fiecare din aceste arte putînd pretinde legitim în locul de cinste, în al doilea loc, pe generalul Jomini care, strateg și scriitor, aparține și istoriei și literelor, după care recitalul de chitară clasică; cîntecele și dansurile din America Latină, prima seară pop, foiletonul și/sau, pentru a sfîrși, banda desenată.

Retopire ipotetică într-un mod tradițional! Anumite articole sînt primite în interiorul categoriilor culturale agreeate; altele se discută; foiletonul și banda desenată pe drept cuvînt doar tolerate... Ansamblul prezentat sub titlul „Actualitate culturală” apare ca un fals ansamblu, sau cel puțin un ansamblu compozit pe cale de *rectificare*. Rectificarea constă în filtrarea subansamblurilor corespunzătoare categoriilor și normelor culturale, 312

pe de o parte, și eliminarea celor care nu se conformează la aceasta, pe de alta. Reflecția în acest caz de *dominantă retrospectivă* se menține la nivelul culturii pe care o cunoaște, așa cum o cunoaște. Omițînd interogația asupra ei însăși, o atare reflecție este exclusivă pînă la îndoială. În ceea ce privește spiritul care judecă astfel, el reprezintă nu numai gîndirea, înțelegerea, intelectul, cum am fi tentați să credem și s-o facem crezută, ci un comportament social statistic afectat de lipsa unui puternic indiciu de frecvență. S-ar putea ca spiritul, sau ceea ce se înțelege prin acest cuvînt, să nu fie altceva decît un anumit factor de probabilitate...

Să cercetăm ipoteza că demersul se inversează: în loc să rectificăm pagina în funcție de o reflecție doar retrospectivă, spiritul ia inițiativa, și deci libertatea de a considera pagina ca pe un dat de care mai întîi trebuie să se țină seamă așa cum se prezintă el. Astfel el va constata existența rubricilor tradiționale: Teatru, Literatură, Jazz, precum și alte titluri ca „Ce citim azi”, „Bursa discului”... În loc să se conformeze clasificării și normelor stabilite, el își urmărește cercetarea cu sentimentul „că se petrece ceva”, spre exemplu că aceste denominări în afara clasificării ar putea juca rolul de *categorii pe cale de formare*. De unde postulatul că ceea ce nu apare dintr-odată ca fiind conform, nu e nici lipsit de valoare, nici de sens, ci dimpotrivă poate avea valoare și sens. Reflecția cu *dominantă prospectivă* avansînd, examenul se aprofundează. Ceea ce era odinioară ignorat sau neglijat, devine materie de observație și începe deci să existe... Titlurile, se constată, nu ascultă nici de aceeași disciplină, nici de aceleași dimensiuni; fizionomiile lor respective fac obiectul unor tipografii deosebite: rubricile sînt impriimate într-un corp relativ mic, cu litere minuscule și pe un fond cenușiu care temperează contrastul. Rubricile stabilite (Teatru, Literatură, Jazz) figurează ca-n surdină, în timp ce denumirile nespecifice, care răspund unei intenții de clasificare (Ce citim azi, Bursa discului) sînt puse în 313

evidență printr-un corp mai mare care completează, pare-se, determinarea mai mică a conceptului.

O altă observare : titlurile sînt compuse într-un corp mai important decît cel utilizat de rubricile sau denumirile care figurează în coloanele cenusii : ca de pildă, „Teatru“ și „Cosi fan tutte“ în nemțește ; dar această diferență e mai puțin sensibilă în raportul dintre titluri și denumiri ne-tradiționale : „Ce citim azi“ și „Generalul Antoine-Henri Jomini“ ; „Bursa discului“ ; „Recital de chitară clasică“. În ceea ce privește foiletonul, chiar termenul a și dispărut din titlul cu caractere groase.

În banda desenată, o nouă schimbare : cele trei imagini se juxtapun într-o secvență care se citește de la stînga la dreapta, sfîrșitul benzii ajungînd pe ecranul titlu sau pe ecranul sinopsis. Ceea ce denotă, în lumina acestui exemplu, că titlul e mai puțin o chestiune de definiție cît de funcție. Aplicată la comunicarea verbală de tip conceptual, titlul indică mai mult sau mai puțin explicit intenția autorului. În perspectiva jurnalului există adesea un punct de acroșaj destinat să rețină atenția cititorului. În ceea ce privește banda desenată, ea organizează lectura în funcție de imagini și de bășici care depășesc cel mai adesea titlul mai ales cînd e vorba de o secvență scurtă ca-n cazul de față.

Să mai observăm, tot în legătură cu titlurile, că ele nu numai diferă ca mărime, ci că unele sînt cu italice minuscule pe fond gri, altele în roman fie pe fond alb, fie pe fond gri ; că unele sînt în caractere groase, altele subțiri, că intervalele variază între litere („Un «Cosi fan tutte» în germană“ se desfășoară larg, în timp ce „Prima seară pop la Montreux“ se-ncheie din buche în buche), între rînduri, între articole și-n interiorul lor : interlinia foiletonului este mai mare decît cea a altor articole ; de unde și impresia că aici se respiră mai în voie. Și aceasta pentru că pagina jurnalului repartizează spațiul în cinci coloane și că foiletonul nu mai ocupă patru, repar-

tizate în două „colonete“. Impresia cărții e sporită de filet și paginație (63, 64), ca și cum paginile volumului ar fi fost întrucîtva „în abis“ în corpul jurnalului. Banda desenată nu mai ocupă aceeași suprafață în lățime (patru coloane), ci doar puțin mai mult de o treime din lungimea foiletonului. Astfel titlurile, caracterele, corpul, grosimea, subțirimea, interliniile, interletrajul, utilizarea filetelor, intervalele dintre texte, utilizarea fondurilor, a spațiilor marginale (margini drepte : cf. *Viața mea* ; borduri oblice : teatru, jazz, Bursa discului), raportul ilustrațiilor între ele (foto reportaj pentru *Cosi fan tutte*, reproduceri de coperte de disc pentru chitară clasică și antologia de cîntece și dansuri din America latină, desenele de bandă), ne fac să considerăm pagina, nu numai pe planul culturii stabilite în funcție de categorii și concepte ordonate ierarhic (poezie, muzică, teatru, divertismente) ci ca o nouă organizare, constituită și din imagini, cuvînte care privesc simultan activități tot atît de diverse ca jazzul, foiletonul, discul, banda desenată, și care pune în evidență o tehnologie tot atît de variată și de specifică precum cea a ziarului : hîrtie, format, punere în pagină, tipografie, clișee. Informația e parte integrantă a *mediului*. Să te miri sau să te indignezi că o pagină de jurnal grupează sub titlul *Actualitate culturală* articole tot atît de disparate ca cele abordate, sau a le „aranja“ prin eliminare, după ierarhia culturală stabilită, constituie o egală neînțelegere a problemei. Reflecția retrospectivă e cu atît mai primejdioasă cu cît favorizează refugiul în singurele situații repetitive, după imaginea labirintu-

*) Fără a vrea să ne referim la behaviorism nici să-l comparăm de prea aproape pe om cu șobolanul, e greu să nu vedem o analogie între promenada lectorului în pagina „culturală“ și cea a rozătorului în labirintul său. „E probabil c-ați putea observa la el o *promenadă* verbală... Organizarea verbală anterior dobîndită, îi va servi de stimulent precum fundul de sac al labirintului pentru șobolan. Subiectul se va angaja în aceste funduri de sac, se va-ntoarce-napoi, se va-nucra, se va opri, va porni din nou, și va cere cite un detaliu informativ. Dar de îndată ce va fi atins în cursul progresării sale un punct

lui.“*) În schimb reflecția prospectivă acceptă considerarea faptelor în favoarea unui *demers explorator*. Depășind categorii, ecrane, balize, ea se pune pe căutarea, în afara labirintului, a indicatorilor și a indicilor. Examenul unei pagini de jurnal, exemplu atât de derizoriu la o primă abordare, duce la o lărgire singulară a anchetei. Radioul, televiziunea, cinematograful și de asemenea afișele, anunțurile și mașina, orașul, calea ferată, avionul ne fac să intrăm în comunicare cu lumea. Se presimte până-n ce punct observațiile noastre cele mai acute, previziunile noastre cele mai riguroase riscă să rămână în afara sferei culturii care se pregătește și ai cărei „disparați“ exponenți fac parte din procesul de integrare la care ne supune tehnologia. Cunoașterea care se pretinde că se menține la ortodoxia conceptuală cade în mâinile sectelor și a sectarilor. Or, nimic nu-i mai primejdios decât atitudinea ortodoxă atunci când se degradează structurile pe care se sprijină și pe care, pe de altă parte, le legitimează. Mai întâi într-o situație critică, ea se sprijină repede pe vidul care sfârșește prin a o înghiți. Și după aceea, sîntem surprinși că nu mai găsim nici o urmă. Dar confuzia în fața satisfacției riscă să ne lase definitiv dezarmați. Viitorul ne somează să ne reinventăm cadrele gândirii. „Ne putem în fine imagina omul unui viitor apropiat, determinat de o luare de cunoștință, în voința de a rămîne totuși „sapiens“. Îi va trebui atunci să regîndească problema raporturilor individualului cu socialul, să privească corect chestiunea densității

în care vor înceta excitațiile căutării, se va produce o adaptare. Gîndirea își va fi găsit termenul momentan... Adaptarea înseamnă problemă rezolvată — și problema s-a rezolvat de-ndată ce omul dă un răspuns verbal (sau de altă natură) care domolește sau și face să dispară stimulii interorganici care-l împingeau la o activitate verbală ulterioară, dealtfel ca șobolanul care găsindu-și hrana, încetează să mai străbată labirintul. Se va arunca doar asupra mîncării fie ea comestibilă sau otrăvită, la fel cum omul se va mulțumi cu judecata oricare ar fi ea“. Pierre Naville. *La psychologie du comportement*, Behaviorismul lui Watson. Paris. Gallimard 1903, coll. Idées, nrf. nr. 26.

sale numerice, a raporturilor sale cu lumea vegetală și animală, să înceteze să mimeze comportamentul unei culturi microbiene pentru a considera chestiunea globului ca pe ceva deosebit de jocul hazardului.“²⁾

A regîndi problema sau a regîndi gîndirea ?

Se ajunge în cele din urmă la constatarea că conceptul, de care nu ne putem lipsi pentru a comunica, provine mai puțin dintr-un cadru de referință definitiv sau absolut cît dintr-o *activitate operațională*. Cum scrie dealtfel foarte clar P. W. Bridgman: „Trebuie să recunoaștem în principiu că schimbînd operațiile, am schimbat într-adevăr și conceptul, și că a utiliza același subiect pentru diverse concepte, în toate cazurile nu e determinat decît de considerații de conveniență, care pot adeseori arăta că au fost cumpărate cu un preț prea ridicat în termeni de univocitate“.³⁾ Schimbarea de atitudine pe care o implică aceste rînduri nu se poate formula dintr-odată în cuvinte, deoarece acestea rămîn tributare condițiilor și scopurilor pentru care au fost constituite. Ea ține de o descoperire atât de fundamentală încît va mai trebui multă vreme ca ea să se dezvăluie în toată evidența.

Cunoașterea comunicată prin limbă e caucionată de o realitate considerată dacă nu absolută, cel puțin stabilă; reciproc, această realitate e caucionată prin comunicarea lingvistică socotită, dacă nu perfectă, cel puțin nimerită, pentru a ne face o imagine despre aceasta sau despre ceva asemănător. Or, cunoașterea apare din ce în ce mai legată de operațiuni care servesc la stabilirea primei și simultan la operațiuni care o fac pe cea de-a doua să funcționeze. În primul caz, spiritul (sau ceea ce-i ține loc în organizarea socială) postulează adecvarea realității și a limbii, ținîndu-se cont de variații și de diversele grade după circumstanțe. În cel de-al doilea caz, *raportul metafizic se șterge în fața relației operatorii*: con-

ceptul nu are sens decât în măsura în care denotă operații pe care le produce. Nu se mai pune problema de a-l lua ca termen al procesului elaborat în semnificant pe care cultura îl transmite sub forma unui produs finit ; e vorba de a-l sesiza în curs de funcționare, în însăși experiența pe cale de săvîrșire. Realitatea se schimbă în același timp în care ni se schimbă și instrumentele de lucru și comunicare.

Întrebîndu-se asupra acestui moment crucial al preistoriei în cursul căreia strămoșii noștri vînători se agață pentru prima oară de pămînt, Leroi-Gourhan observă : „Nomadul vînător-culegător se sizează suprafața teritoriului său datorită traiectoriilor străbătute ; agricultorul sedentar își construiește lumea în cercuri concentrice în jurul casei sale“. ⁴ În plinătatea cuvîntului, sedentarizarea organizează ansamblul de fapte și gesturi, de gânduri și imagini pornind tot de la aceleași gânduri prin care agricultorul își construiește realitatea : spațiul radiază în jurul unui centru ; timpul alternează în anotimpuri ; omul e sigur de cîmpul lui cum e sigur că vede-nflorind pomii în fiecare primăvară, cu excepția calamităților și a furtunilor.

După mileniiile care au fortificat stabilitatea ritmului agricol, s-ar putea prea bine să regăsim și azi ceva din ceea ce a fost cîndva condiția vînătorului-culegător din preistorie. Nu însă că n-am avea un scut sau că am fi expuși la toate intemperiiile. Tehnologia noastră se poate lăuda de a le fi venit de hac tuturor primejdiiilor, sau aproape tuturor ; natura ne e supusă în întregime sau aproape. Dar este curios faptul că, despărțindu-ne de spațiul radial al agriculturii, ne despărțim și de ritmul anotimpurilor și iată-ne puși în situația vînătorului-culegător, să ne dăm seama de teritoriu prin traiecte, sau mai degrabă datorită instrumentelor atît de puternice, prin traiectoriile noastre... Spre ce țintă însă ? Și dacă nu știm, încotro totuși ? „Anul 2000 e o temă care privește pe fiecare și trebuie să recunoaștem că nimeni nu e un expert al anului 2000“ ; aceasta-i una din concluziile reuniunii-confruntare care s-a

ținut în septembrie 1970 la Hässelby în cadrul Europe-Planului 2000. ⁵ Ceea ce e sigur însă, e că dispozitivul nostru social și conceptual de atîta vreme cedează locul unui altuia care-i pe cît de urgent pe atît de greu de stabilit. Sedentarismul agricol i-a aglomerat pe oameni în sate, în cetăți ; le-a conceptualizat cunoașterea pe care a fixat-o apoi în scrieri : dicționare, enciclopedii, biblioteci. Dar noțiunile pe care și-a fundat o existență milenară, se vor mai menține oare în cercuri concentrice în jurul „hambarului“ ? Cert e că acum nu mai alergăm după vînat, dar „căutarea“ din societatea noastră tehnică a devenit o activitate decisivă, să nu fi devenit chiar un fel de vînătoare ? La fel cum sedentarismul a corespuns emergenței în bloc a „artelor focului“ (metalurgie, sticlărie, ceramică), a scrierii, a arhitecturii monumentale, a ierarhiei sociale pe scară largă, care fac din capitala grupului etnic un nucleu total umanizat în centrul unui teritoriu de unde-și extrage masa nutritivă“, ⁶ la fel mobilitatea care ne e specifică e plină de profunde bulversări : „Lectura își va mai păstra încă timp de secole importanța, cu toată șensibilă regresie a majorității oamenilor, numai că scrisul e într-adevăr sortit să dispară fiind repede înlocuit de dictafoane cu imprimare automată. Trebuie însă oare văzut în aceasta un fel de restituire a stării anterioare înfeudării fonetice a mîinii ? Aș crede mai degrabă că nu e vorba de un aspect al fenomenului general de regresie manuală ci de o nouă «eliberare», precum oțelul reprezintă față de silex nu un instrument mai tăios ci unul mai manevrabil“. ⁷ Evoluția nu constă în încorporarea unei tehnici în alta, și nici în substituția uneia prin cealaltă. Din această cauză prezicerea, oricare ar fi ea, e foarte greu de făcut : însăși imaginația funcționează la timpul prezent.

Industria aparenței

Într-o carte faimoasă pe care autorul o prezintă astfel : „profesorul Boorstin se informează despre

felul în care ziariștii creează noutăți inexistente, companiile cinematografice își confecționează stele, agențiile de voiaj oferă aventuri fără risce, publicitatea face dintr-un nimic ceva, nulitățile devin eroi prin celebritatea celuloidului.⁸⁾ și autorul se leagă de toți fabricanții de „false realități”, tot atît de vinovați în ochii lui, dacă nu chiar mai mult decît falsificatorii de bani pe care legea îi pedepsește atît de tare. Denunțînd „pseudoevenimentele” care ne subminează zilnic, mai ales prin mass-media, stigmatizînd „pseudoevenimentele” omenești pe care le fabrică negustorii de vedete („Eroul se distingea prin perfecțiunea lui ; celebritatea prin imaginea-i remarcabilă. Eroul se făcea el însuși pe sine iar azi celebritatea e creată de *mass-media*”), acuzînd turismul modern care a degradat arta voiajului în profitul maselor care se deplasează pe scară industrială. („Nu ne vom pune imaginea în slujba realității ci realitatea în slujba imaginii”), Boorstin analizează îndelung soluția formelor care provine din acestea, pentru a pune în lumină „profețiile care se îndeplinesc de la sine”, prin intermediul imaginii. („Ceea ce ne preocupă în fine nu este Dumnezeu ca un fapt natural ci ca un produs util unei societăți care se teme de El. Dumnezeu însuși devine nu o putere, ci o imagine.”) Rechizitoriul se termină printr-o severă acuzație a „Magiei auto-înșelătoare a prestigiului” care a bîntuit visul american la nivelul iluziilor Americii... („Această vreme e cea a artificiei. Și artificiu devine atît de comun încît naturalul începe să pară și el fabricat”).

E greu să nu te prăbușești, cu atît mai mult cu cît virulența atacului devine un sentiment general al epocii noastre : cum să nu te alarmezi de „artificializare” care se răspîndește ca un flagel ? „Fiți naturali, lina pură vă va ajuta ; semnat Woolmark”, șușotesc ecranele de televiziune ; în ceea ce privește machiajul X (sînt desigur mai multe), calitatea lui e de a fi mai bun decît însăși pielea !...

Ceea ce editorul rezumă-ntr-un mod pitoresc în dorința lui de a insera : „Gîndiți-vă la o ima-

gine. Înmulțiți-o de zece ori. Faceți pătratul produsului. Adăugați prestigiu. Suspendați faptul la care vă gîndeți mai înainte. Vindeți-l. Imprimați-l. Filmați-l. Difuzati-l pe unde... Și răspunsul este IREALITATE”.

Se înțelege că această carte merită o atenție deosebită. E și ea un caz din complexa noastră stare. Oare nu sîntem și noi zilnic împărțiți între sentimentul de realitate și cel de ireal pe care-l produce societatea noastră tehnologică ? Cum să deosebești adevărul de părere ? Tot trecutul nostru tradițional (și platonice) ne este pus în discuție și apoi și cel al bunului simț. Dar care sînt atunci pseudoevenimentele care ca banul fals ne denaturează lumea ? Felul în care Boorstin le caracterizează corespunde atît de bine cu ceea ce gîndesc, zic, și repetă atîția oameni, încît merită să cităm în întregime pasajul în care el precizează :

1. Pseudoevenimentele sînt mai dramatice. O dezbatere televizată între candidați poate fi pregătită ca să aibă mai mult suspens (de exemplu, păstrînd la urmă întrebări care sînt puse apoi tocmai cînd trebuie), decît o întîlnire improvizată, sau rezultatul discursului oficial preparat separat.

2. Pseudoevenimentele, fiind prevăzute pentru difuzare, sînt mai ușor de răspîndit și animat. Participanții sînt aleși în funcție de celebritatea lor jurnalistică și dramatică.

3. Pseudoevenimentele pot fi repetate-n voie, ceea ce permite și-nțărirea efectelor.

4. Crearea pseudoevenimentelor presupune bani ; deci cineva are interesul de a le difuza, întări, de a le face publicitate, de a le exagera pentru a le prezenta ca pe niște evenimente demne de atenție și de încredere. În același scop ele sînt obiectul unei publicități prealabile, apoi repetate suficient pentru a justifica cheltuiala.

5. Pseudoevenimentele, fiind create în vederea înțelegerii lor, sînt mai comprehensibile și deci mai sigure. Chiar dacă nu putem discuta în cunoștință de cauză calificările candidaților sau concluziile complicate, putem cel puțin judeca

eficacitatea performanței televizate. Ce recon-

fortant e să fii informat despre o afacere politică pe care o putem înțelege !

6. Pseudoevenimentele se pretează mai bine vieții societății, conversației, fiind mult mai ușor să le fi martori. Momentul în care se produce ales după plac. Jurnalul de duminică apare când dispunem pentru el de o dimineață de răgaz. Programele de televiziune apar când sintem instalați comod cu-n pahar de bere în mână. A doua zi la birou spectacolul regulat de la sfârșitul serii al lui Jack Paar (sau al oricărei alte vedete) va prevala, la ora obișnuită de conversație, asupra unui eveniment neprevăzut care apare deodată și trebuie să-și croiască drum printre alte știri.

7. Cunoașterea pseudoevenimentelor — a ceea ce s-a produs, sau a ceea ce a fost pus în scenă, și cum — dovedește că sintem „informați”. Magazinele de actualități ne prezintă regulat noutăți, nu atît în legătură cu ceea ce s-a produs, cît cu „cuvinte de actualitate” — ceea ce a fost relatat în magazinele de actualități. Pseudoevenimentele încep să furnizeze acest „discurs comun”, cel pe care unii dintre prietenii mei de modă veche speră să-l mai găsească în clasicii populari.

8. În fine, pseudoevenimentele provoacă proliferarea altor pseudoevenimente într-o progresie geometrică, dominîndu-ne conștiința doar prin faptul că sînt numeroase și din ce în ce mai multe.⁹⁾

Un exemplu : păr, vorbire și președinte

Reluînd exemplul studiat de T. H. White în *Fabricarea unui președinte*,¹⁰⁾ Boorstin analizează astfel puterea televiziunii :

„Marca forță a lui Kennedy în prima dezbatere critică, după White, a fost de fapt nu atît că a vrut să „dezbată”, ci să sesizeze ocazia de a se adresa întregii națiuni ; în timp ce Nixon, menținîndu-se strict la punctele ridicate de adversarul său, le respingea unul cîte unul. Nixon, mai

mult, suferea de un handicap, serios pentru televiziune : avea pielea deschisă și străvezie. Cu o cameră de luat vederi obișnuită care operează cu proiecții optice, această piele se fotografiază bine ; dar o cameră de televiziune proiectează electronic printr-un tub catodic care are un efect de raze X. Această cameră pătrunde pielea transparentă a lui Nixon făcînd să apară (chiar dacă era proaspăt ras) cele mai mici fire de păr abia crescute sub epidermă. Pentru primul program decisiv, Nixon nu era fardat decît cu un „lazy shave”, fără efect în asemenea condiții. De aceea părea palid și neras în contrast cu Kennedy, proaspăt ras.

„Și astfel a ratat cea mai frumoasă ocazie a istoriei americane de a-și instrui alegătorii debătînd mari probleme ale campaniei. Rațiunea principală, cum remarcă White, constă în constrîngerile *mediului*.

Prin natura lor, Televiziunea și Radioul detestă liniștea și «timpii morți». Toate programele de radio și TV, cuprinzînd o discuție, sînt constrînse să lanseze întrebări și răspunsuri într-un du-te-vino continuu, ca și cum partenerii ar fi adversarii unui meci de tenis intelectual. În timp ce orice jurnalist sau anchetator experimentat știe că un răspuns bine gîndit la o chestiune dificilă nu vine decît după o lungă pauză și că, cu cît pauza e mai lungă, cu atît gîndirea care va urma va fi mai clarificatoare, numai că *media* electronică nu poate suferi o pauză mai mare de cinci secunde ; o pauză de treizeci de secunde, de „timpii morți” pe unde, pare interminabilă. Deci, proiectînd de o parte și de cealaltă răspunsurile în două minute jumătate, cei doi candidați nu pot decît reacționa în funcție de camerele de luat vederi și de oameni ; nu pot deloc gîndi.

Oricare ar fi fost candidatul, de fiecare dată cînd s-a simțit în prezența unei gîndiri prea vaste pentru o reflecție de două minute, a bătut rapid în retragere. În fine alegătorul, spectator, al televiziunii, trebuia să judece nu atît asupra subiectelor examinate de oamenii responsabili ci asupra

capacității respective a celor doi candidați de a rezista «stressului» televiziunii.

Deci pseudoevenimentele conduc la amploarea pseudocompetențelor. Profeția împlinindu-se prin ea însăși. Dacă judecăm candidații prezidențiali după capacitățile de care dau dovadă în graba emisiunilor televizate, ne vom alege în mod sigur președinții după aceste calități. Într-o democrație, realitatea tinde să se conformeze pseudoevenimentului. Natura imită arta^{*)}.

Și cum să nu freamăți la ideea că alegerea unui președinte depinde de calitatea părului său, sau de eficacitatea machiajului, dar mai întâi și mai ales de felul său de reacție în fața camerelor de televiziune! Și ce faci împotriva ametrii spiritului celui mai puțin prevenit împotriva *mass-mediei*! Or se-nțelege că atîția inși vădesc o neliniște crescîndă în prezența unei societăți ale cărei tehnologii pun valorile cele mai scumpe, cele mai venerabile, cele mai prețioase, la dispoziția imperativelor atotputernice ale unui instrument care nu tolerează nici timpi morți, nici discursuri, nici reflecții și a cărei singură grijă e de a reține atenția unui cît mai mare număr de spectatori. Se înțelege că autorul se alarmează de o pseudo-realitate care exclude criteriile raționale cele mai ferme, și care confundă obiecte, titluri, onoruri și funcții, punîndu-le în afara regulilor celui mai elementar bun simț. Se înțelege că mediile „responsabile“ trăiesc într-o spaimă și se simt amenințate. Or încă s-ar mai putea rîde de nasul Cleopatrei care „dac-ar fi fost mai scurt, după cum zice Pascal, ar fi schimbat fața lumii“. Surisul se schimbă însă în teamă cînd fața lumii stă doar în perii care cresc sub pielea inopinat transparentă a unui candidat la președinția Statelor Unite. ^{*)}

^{*)} După ancheta clasică făcută de Paul F. Lazarsfeld, Bernard Berelson și Hazel Gandet, publicat sub titlul „Le choix du peuple“, New York, Columbia University Press, 1944, „Campania de propagandă are drept efect întărirea deciziei originale a votului“. Ar fi vorba deci mai puțin de un efect direct cît de unul de întărire. Importă însă să se observe că această anchetă, oricît de

Cît despre McLuhan

Considerații de acest gen ar fi fost neavenite pînă acum cîtiva ani. Ele au devenit aproape familiare azi cînd operele lui McLuhan au atras atenția asupra *mass-mediei* în ciuda umaniștilor și a spiritelor reputate avertizate. De fapt lor li se adresează în capitolul ajuns celebru, intitulat „Mesajul este mediu“: „Acum cîtiva ani la Universitatea Notre-Dame care tocmai îi decernase un titlu onorific, generalul David Sarnoff a ținut următorul discurs: «Sîntem prea înclinați să facem din instrumentele noastre tehnologice țapii ispășitori ai greșelilor celor care se servesc de ele. Realizările științei moderne nu sînt bune sau rele în sine ci numai întrebuintarea care li se dă le determină valoarea». Iată deci vocea somnambulismului curent. Să ne imaginăm puțin ce spune: „Tarta cu mere nu-i în sine nici bună nici rea, ci numai destinația pe care i-o dăm îi determină valoarea“. Sau: „virusul micii variole nu-i în sine nici bun nici rău, ci felul în care ne folosim de el îi determină valoarea“. Sau mai bine: „Armele de foc nu sînt în sine nici bune nici rele, ci folosința le determină valoarea“. De fapt dacă gloanțele ating dușmanii ele sînt bune. Dacă tubul ecran proiectează munițiile peste cei ce trebuie, e acceptabil. Și nu sînt de rea credință. Nu e nimic în cuvintele lui Sarnoff care să reziste la analiză pentru că autorul lor nu ține seamă de natura *mediei*, de toată media luată în întregime și de fiecare în parte, Narcis e hipnotizat de prelungirea și amputarea propriei fapături într-o nouă formă tehnologică. Pentru a-și explica punctul de vedere, generalul Sarnoff cita

științifică ar fi fost, a fost făcută cu ocazia campaniei prezidențiale din 1940. Cartea a apărut și ea în 1944. Or, lucrurile se schimbă repede și considerabil în trei decenii de televiziune după cum o vădese mai ales din acest punct de vedere lucrările lui Wilbur Schramm, *Mass-media and Education*, 1954, Theodore H. White, *The Marking of the President*, 1960, 1961, Vance Packard, *The Hidden Persuaders*, 1957, John Galbraith, *The Affluent Society*, 1958.

exemplul imprimatului, precizând că tiparul a difuzat multe fleacuri dar și Biblia și gândirea profetilor și a filosofilor. Generalul Sarnoff n-a văzut niciodată că dacă e un lucru de care tehnologia e incapabilă, aceasta e neputința de a ne mai adăuga ceva la ceea ce sintem deja.¹¹⁾

Somnambulismul pe care-l denunță McLuhan la generalul Sarnoff și care, curios, se află și la mulți intelectuali gânditori chiar, e pe de o parte distincția arbitrară între buna și reaua întrebare, iar pe de alta, de a nu ține seama de natura proprie a mediei. Sigur pe descoperirea lui, al cărei merit recunoaște că-i revine mai întâi a lui H. Innis¹²⁾, McLuhan i-a dezvoltat îndelung consecințele cu privire la alfabet și tipăritură. Schimbarea de perspectivă care rezultă de aici e nu mai puțin tot atât de importantă, prin raportare la formațiunea noastră tradițională, încât câteva citări par indispensabile: „Psihologie, cartea tipărită, prelungire a simțului văzului, a intensificat perspectiva și punctul de vedere fix. De la distanța vizuală asupra acestui punct de vedere și punctul mobil, care dă iluzia perspectivei, se naște o altă iluzie: aceea că spațiul e vizual, uniform și continuu. Linearitatea, precizia și uniformitatea ordonării caracterelor mobile sînt inseparabile de aceste importante invenții și forme culturale ale experienței Renașterii. Primul secol al vîrstei tiparului a văzut aliniindu-se intensitatea nouă a orientării vizuale, și din punct de vedere personal și mijloacele de expresie personale pe care le-a creat prelungirea tipografică a omului.

„Socialmente, prelungirea tipografică a omului a făcut să apară naționalismul, industrialismul, piețele de masă, alfabetizarea și instrucția, universale toate. Tipăritura, de fapt, era un exemplu de precizie reproductibilă care a inspirat într-un mod cu totul nou prelungirea energiei sociale. În Renaștere, precum azi în Japonia sau Rusia, tipăritura a eliberat forțe sociale și psihologice imense, degajînd individul de grupul tradițional și arătînd în același timp cum să-i aduni pe indivizi unul cu altul într-o masivă aglomerație de forță. Spiritul

întreprinzător și individualist care-i făcea pe artiști și scriitori să se exprime pe ei înșiși în operele lor, îi împingea și pe alții spre marile întreprinderi militare și comerciale.

Imprimeria a transformat și învățămîntul și comerțul. Cartea a fost prima mașină de învățatură și primul articol produs în serie... tipăritura a pus repede capăt regimului scolastic al discuției orale...

Uniforma și caracterul repetitiv al paginii imprimate au avut de asemenea drept consecință importantă impunerea ortografiei «corecte», a gramaticii și a pronunțării. Tipăritura a mai avut apoi efectul, și mai mare, de a separa poezia de cîntec, proza de elocință și vorbirea populară de limbajul oamenilor instruiți. Se putea citi poezie fără a o înțelege: oamenii își dăduseră seama că era posibil să cînti dintr-un instrument muzical fără să fii acompaniat de poezie...

Uniformitatea și caracterul repetitiv al tipăriturii au impregnat Renașterea cu ideea că timpul și spațiul sînt cantități continui și măsurabile, idee care a avut ca efect direct desacralizarea lumii de natură și de putere.

...Numeroase efecte neașteptate ale tipografiei, dezvoltarea naționalismului ne este poate cea mai familiară.

Tiparul a impregnat toate aspectele artelor și ale științelor. Ar fi ușor să cităm exemple de procese prin care principiile de continuitate, de uniformitate și de repetiție au devenit principiile de bază ale calculului infinitesimal, al organizării piețelor, al producției industriale, al științei și al divertismentelor.

E de ajuns să semnalăm că repetarea dădea cărții imprimate caracterul straniu și nou al unui articol cu preț fix, deschizînd astfel poarta sistemelor de prețuri. Cartea imprimată, mai mult, avea două calități care îi lipseau manuscrisului: era ușor accesibilă și transportabilă.

Tiparul (...) a creat un mediu care permitea vorbirea răspicată și adresarea întregii lumi, parcurgînd și explorînd universul cărților pînă atunci

ținute sub cheie în lumea pluralistă a celulelor minăstirești. Caracterele dădeau caracter și-ndrăzneală de exprimare".¹³⁾

Oricare ar fi dealtfel paradoxurile și stridențele, McLuhan are incontestabilul merit de a pune în plină lumină fenomenul pe care umanismul tradițional nu-l cunoștea, îl ignora sau neglija, știindu-se că cunoașterea nu e numai o chestiune de conținut, ci că și condițiile comunicării fac parte integrantă din ea.

„Cea mai mare parte dintre tehnologii au un efect de amplificare care separă clar simțurile. Radioul este o prelungire a auditivului; fotografia de «mare fidelitate» o prelungire a vizualului. Televiziunea, ea, este mai întâi de toate o prelungire a pipăitului, cel care permite cea mai mare interacțiune a tuturor simțurilor.

Pentru omul occidental, totuși, scrierea fonetică e cea care a constituit prelungirea universală și-n ea se află tehnologia care prelungește simțul văzului. Toate formele scrisului non-fonetic, prin contrast, sînt moduri artistice care conservă o orchestrație senzorială de o foarte mare bogăție."¹⁴⁾

McLuhan nu este, totuși, apostolul necondiționat al *mass-mediei*. Dimpotrivă, el mărește strigătul de alarmă, dar cum nu-l face într-un fel tradițional, mărginindu-se să distingă între buna și reaua întrebuințare, se-ntîmplă că acestea sînt sau ignorate sau prost înțelese. Spre deosebire de moralistul care, remarcă el, se indignează sau înfurie în loc să-și dea seama, McLuhan repetă întruna că trebuie dată multă atenție, mai înainte de orice, naturii mijlocului de comunicare: „Studiul dinamicii operaționale a diferitelor media îmi pare deosebit de interesant în sensul că în loc să le exploateze, le calmează. Și dacă controlați această dinamică, puteți controla *media*, puteți păstra mediul nealterat de efectele lor, ceea ce de fapt e și de dorit..."¹⁵⁾

Un nou punct de sprijin

Grosso modo poziția lui Boorstin constă în a pune în evidență prin toate relațiile și prin foarte

multe exemple faptul că *media* actuală alterează lumea tot așa cum ne strică și pe noi. Realitatea devine irealitate sau, pentru a evita ceea ce e simplist într-o opoziție lingvistică devine pseudo-realitate, ca banul rău. Imaginea multiplicată pe scară industrială produce simulacre, iluzii, „efecte” de tot felul al căror specific e și seducerea, și înșelăciunea și închiderea noastră într-o lume din ce în ce mai adulteră. Boorstin dealtfel o și spune într-o metaforă stridentă: „am putea spune acum că chewing-gum-ul e televiziunea gurii. Dar nu e nici o primejdie atîta vreme cît socotim că guma de mestecat ne servește drept hrană”.¹⁶⁾

Judecata pe care o formulează Boorstin pentru a denunța iluzia se bazează pe poziția clasică care distinge adevărul de fals, realul de ireal, binele de rău și care se află pe linia umanismului fals, de la Plato la generalul Sarnoff, în diverse grade, și care se și impune.

Judecată și poziție care se înscriu laolaltă în funcție de un trecut socotit drept exemplar și al căror bun mers joacă rolul pilei de unghi. Pentru aceea poate și-ntîlnim atît de adesea la acest autor opozițiile adverbiale „formerly/now...” ; odinioară/azi, înainte/acum. Pusă în acești termeni problema stabilește și consacră pe plan filosofic și etic împărțirea între, pe de o parte, valorile adevărate, și, pe de alta, erori, imposturi, iluzii ; pe plan terminologic împărțirea între concepte ca, precis, „valoare”, „bun”, „adevărat”, „frumos” etc. și concepte ca „eroare”, „ca și cum”, „iluzie”, „alterație” etc. (terminologie recunoscută care acreditează împărțirea și invers). Dacă se adaugă o brumă de nostalgie (la care sîntem întotdeauna dispuși) și conștiința de a avea dreptate, bazată pe mărturiile și autoritatea trecutului, ne face să denunțăm amenințările și primejdiile situației prezente, sau mai rău, să instruiim procesul unei evoluții ale cărei consecințe nefaste sînt judecate *a priori* dăunătoare și funeste. Trăsăturile sub care se rezumă situația ar putea fi exagerate ; ele caracterizează dealtfel destul de bine atitudinea generală care ne ilustrează în particular compor-

tamentul față de arta modernă. Cum să stingem însă neîncrederea? Și dacă trebuie, cum serie Boorstin în concluzie¹⁷⁾; „să ne trezim mai întâi înainte de a ști în ce direcție o apucăm“, e clar că am ajuns la o răspintie cu toate riscurile alegerii.

Poziția lui Boorstin, a cărui nobilă intenție n-ar putea fi pusă la îndoială, păcătuiește printr-o necunoaștere înconștientă dar primejdioasă. Și cu atât mai primejdioasă cu cât flatează-n noi sentimentul unei culturi „ideale“, netemporale la care ar fi de ajuns să revenim pentru ca totul să reintre-n ordine.

În ceea ce privește pe McLuhan, abstracție făcând de excesele sau profețiile sale, aportul său esențial constă în punerea-n lumină a caracterului activ al comunicării care, prelungindu-ne simțurile, ne condiționează cunoașterea. Aceasta nu se-ntimplă într-un loc ideal ci în condiții materiale, tehnice, sociale și politice, determinate.

Mai există încă un alt aspect, nu mai puțin important, al descoperirii sale. Și el precizează că „nu la nivelul ideilor și conceptelor își vădește efectele tehnologia; raporturile simțurilor și modelele de percepție sînt cele care se schimbă încetul cu încetul fără să-ntilnească cea mai mică rezistență“¹⁸⁾ Schimbarea aceasta se produce în străfundurile corpurilor noastre, în zonele cele mai puțin accesibile conceptelor. Și astfel nu e de mirare că noile media ne „anesteziază“ gîndirea, termen care revine adesea în scrisul lui McLuhan. Gîndirea conceptuală tinde să judece televiziunea ca și cum aceasta ar fi o simplă extindere a jurnalului, a conversației sau cinematografului. Anesteziați, reducem televiziunea la o problemă de conținut, pentru care și riscăm sarcastica remarcă: „Conținutul unei media poate fi comparat cu savuroasa bucată de bifteck pe care cambrioleurul îl oferă cîinelui de pază al spiritului pentru a-i adormi atenția“.¹⁹⁾ În măsura în care publicul și „intelectualii“ continuă să judece televiziunea după modelul mediei tradiționale, el îi apreciază prost nu numai felul ci și efectele!

Haz și cecitate sau incurcăturile unui intelectual

Boorstin pune ca epigraf al primului său capitol, următoarea poveste:

Prietena admirativă: Doamne! ce copilăș frumos aveți!

Mama: O, și asta-i nimic, dar să vedeți fotografia! Că o mamă care, prin definiție, a născut copilul, pe care-l îngrijește și-l observă în fiecare clipă, să poată ajunge să găsească o fotografie mai frumoasă decît originalul... hazul merge pînă la absurd. Nu putem decît rîde și cel puțin trage învățătura, pentru a-l satisface pe moralistul din fiecare din noi. A nu se uita astfel că un atare comportament dezvăluie influența pernicioasă a mass-mediei împotriva căreia se pune de aici înainte problema de a lupta cu toate mijloacele disponibile. Chit că deschidem televizorul chiar cu indignare ca să aflăm știrile. Aceasta însă duce la reluarea poveștii și la examinarea mai îndeaproape ceea ce se petrece. La exclamarea admirativă: „Ce copil frumos aveți!“ urmează răspunsul *deconcertant* al mamei: Deconcertant însă în ce? Și de ce? Evident că așteptarea ne e *dezamăgită* întrucît mama, la auzul complimentului, se pune să-și privească copilul. Să-i zimbească, și asta e „normal“; și ne convine. Dar iată că rupînd cu ceea ce „ar fi trebuit să aibă loc“ mama se-ntoarce de la copilul pe care-l ține în brațe pentru a se referi la imaginea mentală, produsă de aparatul fotografic, care-i superioară în ochii ei celei produse de realitate. Totul se petrece ca și cum ea ar fi desprinsă de natură și mai ales de firea-i de mamă, ca și cum mediul fotografic ar fi făcut-o să intre în lumea artificiei, — pseudoeveniment debușînd într-o pseudolume, după spusele lui Boorstin.

Să o lăsăm însă o clipă pe această mamă denaturată și să ne vedem într-un salon dintr-o după-amiază de toamnă însorită. După dejun gazda ne invită să-i privim diapozitivele pe care le-a făcut în ultima călătorie. Se instalează ecran-

nul, se încarcă „caruselul Kodak“ (optzeci de poze). Se trag jaluzelele și așezați în fotolii comode n-avem decât să lăsăm să defileze proiecțiile pe care le punctează comentarii scurte: „sosirea la Atena“ — clic*, „prima vedere a Parthenonului“ bine-ncadrat în prim plan...“ — clic — „Mikenos, e uluitor albastrul mării“. ...În suita de proiecții, care sînt fără nici o legătură, multe din ele, cu voiajul: „merii dintr-o livadă, luați într-o altă zi, dar nu-i așa că-i frumos? Și-ntr-adevăr, diapozitivele sînt remarcabile. Pe fondul verde se detașează sfere roșii și netede ca niște lampioane: de aproape, de departe, în plan mare, în surplomb. Gazda s-a întrecut pe sine și bucuria-i îi face plăcere s-o auzi. După aceea urmează sfîrșitul secvenței neprevăzute. Și totuși nimeni n-are nevoie și nici măcar chef să meargă să vadă livada unde se găsesc merele pe care fotografia le prezintă-n culori (prea) somptuoase pe ecran.

Păstrînd proporțiile, să fie oare povestea aceasta atît de diferită de cea a mamei care ne făcuse să rîdem adineaori? În ambele cazuri artificiu depășește natura. Să schimbăm însă puțin decorul. Iată-ne într-un auditoriu universitar. Profesorul ține un curs despre Renașterea italiană în care prezintă viața și operele lui Masaccio. Studenții iau note: datele, problemele pe care le pune cronologia, atribuțiile, influențele etc. Profesorul apasă pe un buton; sala se-ntunecă și se aprinde lampa. Pe ecran apare *Tributul* din capela Brancacci: ansamblul mai întîi, apoi fiecare dintre cele trei scene care compun fresca: 1. Iisus îi ordonă lui Petru să meargă să caute banul ca să plătească tributul; 2. Petru scoate moneda din

*) Cîclul semnalează trecerea de la un diapozitiv la altul, urmat de un (bzzz), care mai întîi de toate ne intrigă. Cînd se-ntelege însă că-i vorba de punerea la punct comandată de la distanță (la capătul unui fir, o mică pară care se apasă după nevoie), surpriza se spulberă. Experiență infimă dar care ne arată modul în care tehnica ne supune tot timpul la noi ajustări.

gura peștelui; 3. Plata tributului... Inutil să mai continuăm. Nimeni nu-și mai imaginează un curs de istoria artelor fără proiecții după cum nici o carte de artă fără reproduceri.

Dar ce analogie e între cele trei exemple? Nici una. Nici o rațiune să grupezi în același ansamblu mama, merele și profesorul de istoria artei. *De fapt nu cumva mai degrabă noi sîntem cei ce adoptăm de fiecare dată o atitudine diferită?*

În primul caz comportamentul mamei ni se pare a fi consecința deplorabilă a intoxicației produse de *mass-media*: să substituim artificiu naturii, simulacru realității înseamnă să dai dovadă de deviere, de alienare, de denaturare și asta în măsura, trebuie să adăugăm, în care natura și naturalul constituie coordonatele sistemului nostru de referință în care acestea sînt socotite ca atare.

În al doilea caz, merele roșii proiectate pe ecran, și ale căror modele se află-n livada vecină, nu mai provoacă nici o reacție. Prin raport cu situația precedentă, atitudinea noastră nu e decât puțin sau deloc caracterizată. Mere artificiale sau naturale, sistemul nostru de referință se assemblează egal și cu unele și cu celelalte.

În al treilea caz, nu numai c-ar fi de dorit să se recurgă la proiecția operelor lui Masaccio, dar însăși ideea că un curs de istoria artei s-ar putea lipsi de asta nu ne-ar mai putea trece prin gînd. Fotografii, clișee, diapozitive, filme fac parte integrantă din procesul de învățămînt. Nimeni nu mai obiectează că nu e vorba de originale, sau că acestea sînt transformate odată de aparatul de fotografiat și apoi de proiecție, cînd bineînțeles nu-i vorba și de o a treia sau a patra oară, cazul diapozitivelor, care se fac după operele reproduse în cărți, ele însele făcute prin combinația clasică-n patru culori, folosite în tipografie, ele însele manipulate de cromist și pe care machetistul le ajustează în funcție de punerea în pagină!... etc. Și atunci ar fi oare îndrăzneț să afirmăm, chiar cu prețul unei metafore desuete, că profesorul care-ndrăgește arta, ca pe copilul lui, nu se deosebește cu nimic în cele din urmă de mama de care

rideam? Sîntem atît de obișnuiți să trăim simultan în circuite izolate și închise încît trebuie atinse anumite situații limită pentru a ne putea da seama, dintr-o dată, de restructurarea-n curs.

Cînd, de exemplu, mama o spune cu toată sinceritatea că fotografia copilului ei e și mai frumoasă!... Se petrece încă ceva care, în favoarea *mass-mediei*, deplasează centrul gravitației sistemului nostru de referință: a pune problema în termeni de „realitate” și de pseudo-realitate”, înseamnă a subînțelege că există o linie de demarcație riguroasă între, pe de o parte, „realitatea adevărată”, și imaginile care derivă din ea, aparente, reflexe, simulacre, copii. Cu spatele-ntors spre lumină, prizonierii peșterii platonice nu văd realitatea. Ei zăresc doar umbrele pe care le proiectează pe pereți modelele luminate de focarul care se află-n exterior. Azi cînd cunoașterea scapă circuitului exclusiv al ideilor sau conceptelor, ca-n procesul de comunicare verbală, se pare că adevărata realitate nu se mai opune atît de simplu lumii aparențelor. *Mass-media* face ca peștera să explodeze. Sau mai degrabă peștera se extinde la dimensiunile universului.

În noul mediu „audio-scripto-vizual”, ca să reluăm expresia lui Cloutier, *imaginile mass înce-tează de a mai fi reflexe*. Ele ne transformă percepția, sensibilitatea și-nțelegerea. Mama care ne făcea să suridem ar putea indica mai bine drumul care se anunță. În loc să fie mîndră de ceea ce ține-n brațe, e mai mîndră de fotografia copilului și care, comparată în sufletul ei cu altele ale altor copii, îi dau sentimentul superiorității produsului ei pe care ea îl mai compară încă mintal cu pozele din magazine, din filme, cu imaginile de televiziune de care-i este plină mîntea. Cert însă că nimic din toate acestea nu e precizat, nici măcar spus, așa că s-ar putea bănuî și o schizofrenie la mijloc. Dar asta numai uitîndu-se că acea prietenă căreia i se adresează aparține ea însăși aceluiași mediu, în care imaginea joacă un rol atît de important. Am putea deci presupune că la o adică cele două femei dispun deja de un sistem de refe-

rință și de apreciere pe care tehnologia fotografică e pe cale de a o instaura. Și de aici concluzia că orice nouă realitate apare mai întîi ca pseudo-realitate — cît timp prevalează schemele stabilite — pentru a deveni încetul cu încetul proto-istorie apoi chiar istorie.

„Oamenii fără nume” își întitulează cronicarul ziarului *Le Monde* un articol și care spune că „Dl. Ministru al P.T.T., pentru a moderniza distribuția corespondenței, propune să se înlocuiască adresele printr-un cod numeric asemănător celui telefonic...” 20

Atitudinea ministrului P.T.T. să fie oare mai puțin scandalosă decît cea a mamei? Să propună el să ne lipsească de numele noastre, de cel al orașelor, al străzilor pentru a ne reduce la un simplu cod numeric! Dar aceasta se-ntîmplă totuși pentru că mărirea volumului corespondenței, accelerarea distribuirii ei cer ca P.T.T. să se modernizeze sau să piară. Tehnica tradițională e foarte costisitoare și foarte incomodă. Un număr — fie că e vorba de destinații, mesaje sau imagini — antrenează o schimbare de structură și adaptarea de noi coduri. De la una la alta interferențele sînt tot atît de neașteptate pe cît de numeroase. În același timp în care oamenii sînt amenințați să-și piardă numele, „omul de masă” pe care nimeni nu l-a văzut și pe care nimeni, vorbind conform modurilor noastre tradiționale de înțelegere, nu-l poate vedea, ia chipul milioaneilor de exemplare, așa ca *americanii mijlocii* pe care îi prezintă revista *Time Magazine* din 5 ianuarie 1970, pe copertă, așa ca și noi toți în noua noastră condiție statistică.

CAPITOLUL 12

Corpul, limba, multimedia

Oricât de evoluți am fi sau am crede că sîntem, sensibilitatea noastră primară este legată de condiția noastră animală, de exercițiul simțurilor, de mecanismele profunde ale ființei noastre fizice. Dar este vorba în aceeași măsură și de un fenomen sociologic. Felul nostru de a minca, de a dormi, de a bea, de a respira, subliniază Marcel Mauss, modul nostru de a ne cățăra, de a fugi, de a ne odihni sînt tehnici învățate prin educație, „*tehnici ale trupului*” cum le numește el pentru că „trupul este primul și cel mai natural instrument al omului”¹⁾ și pentru că precede tehnicile cu instrumente. Afirmație cu atît mai capitală cu cît este fără încetare ascunsă sau neglijată în același timp de învățătura pe care am primit-o și de raționalismul pe care societățile pretind că se întemeiază, în special societățile occidentale. Asta și pentru că „cunoașterea”, așa cum o concepem și o practicăm, provine mai ales din comunicarea conceptuală și din tehnologia verbală.

Or, dacă tehnica este, după Mauss, un „act tradițional eficient”, tehnicile trupului ne asigură adaptarea, reglarea prin mijlocul de *montaje simbolice* pe care grupul le fixează definind atitudinile care sînt permise sau interzise, semnificația gesturilor, a pozițiilor sau a mișcărilor.

Problema nu constă în a intra în detalii. Ea constă mai mult în a demonstra că, dacă comunicarea nelingvistică și comunicarea lingvistică operează, atît una cît și cealaltă cu ajutorul monta-

jelor simbolice, trupul în primul caz și limba în cel de-al doilea, joacă într-aceasta un rol decisiv. Iar în măsura în care instrumentul de comunicare reproduce lumea supunînd-o însă organizării sale proprii,²⁾ ne putem aștepta, forțînd puțin opoziția, pe de o parte, la o organizație „nelingvistică”, iar pe de alta, la o organizație „lingvistică” a lumii sau poate la amîndouă... Chiar dacă problema nu poate fi abordată în ansamblul ei, se cuvine să o punem în lumina cîtorva priviri rapide cu sprijinul a unul sau două exemple. Ceea ce, în zilele noastre, capătă o importanță cu atît mai mare cu cît instrumentele de care ne folosim în mod tradițional se dovedesc mai puțin eficiente — fără îndoială pentru că aparțin unor moduri de comunicare inadecvate și deci unei structuri sociale sub semnul întrebării.

Limba, cel de-al doilea instrument

Dacă ne place să credem, alături de Baudelaire, că

Parfumuri și culori și sunete-și răspund

limba curentă ține foarte puțin seamă de aceste corespondențe, iar cînd poetul adaugă :

*Sînt proaspete miresme ca trupul de copil
Dulci ca o melodie și verzi precum cîmpia*

admirația pe care o trezesc aceste versuri ne arată cu prisosință că le considerăm ca pe niște excepționale reușite poetice. Nu că am ignora cu desăvîrșire cinestezia. Se vorbește în mod curent de un „galben acid”, de un „roșu strident”, de un ton „catifelat”; epitetul termice sau tactil nu sînt rare : o anumită pictură este numită „moale” sau „fermă”; o anumită culoare, „caldă” sau „rece”... Registrul acestor expresii se limitează pe măsură ce ne apropiem de senzațiile gustative sau olfactive ; se lărgește, în schimb, pe

măsură ce ne apropiem de senzațiile vizuale (ceea ce înseamnă o afinitate specială a limbii cu viziunea și reciprocă). Pe de altă parte, expresii ca cele de „galben acid“ sau de „roșu strident“ trec foarte repede drept stereotipe: caracterul lor hibrid le face suspecte față de gândirea logică.

Urmează faptul că, cunoștința care se constituie pornind de la limbă tinde să pună în lumină mai mult valori intelectuale decât valori sensibile. Lucru de care ne-am putea mira atunci când e vorba de *artă*, al cărui obiect este în primul rând oferit percepției și plăcerii; dar ceea ce dovedește în mod elocvent și *istoria artei* a cărei problemă este mai mult de a defini, de a clasa, de a situa, decât de a evoca, de a face să se simtă sau să se participe. S-ar putea spune că din cauza direcției deliberate pe care o ia această disciplină. Dar dacă cercetăm, nu vedem nimic care ar stabili în mod definitiv baza acestei presupuneri. Astfel ajungem să ne întrebăm dacă este într-adevăr vorba de o direcție deliberată sau mai curând de o acomodare sau chiar de o constringere.

Tehnici al trupului sau „tehnici ale spiritului“ (pentru a se folosi un termen colorat care corespunde, în mare, cu ceea ce se numește „științe umane“), se mai constată încă în ambele cazuri, că procedeele și practicile care se folosesc se impun în lumina prestigiului sau a autorității pe care o exercită persoanele sau grupurile influente. „Manierele“ noastre, „felul de a ne comporta“ sînt — să amintim aceasta — o construcție ce rezultă din educație. A ne servi de trupul nostru sau a ne servi de spiritul nostru constă nu numai în a adapta trupul sau spiritul la întrebările lor respective ci și de a răspunde la imperativele sociale. În măsura în care s-a dezvoltat, așa cum este cazul în Occident, ideea despre cunoaștere că ar fi în primul rând realizarea savanților și a spiritelor cultivate, tot așa este „natural“ să fie acreditate metodele și principiile stabilite prin ei. Orice autoritate, fie ea socotită obiectivă sau științifică, se bazează pe o anumită atitudine, pe anumite valori structurante.

Istoria artei, mai mult poate decât celelalte științe umane, lămurește condițiile unei situații pe care avem întotdeauna tendința de a o masca în parte. Fie că e vorba de sociologie, de demografie sau chiar de istorie, este posibil, în adevăr, ca — la limită — să se grupeze toate fenomenele în astfel de ansambluri și subansambluri încît numai aceste ansambluri și subansambluri pot fi luate în considerație. În schimb, chiar dacă istoria artei grupează lucrările în funcție de influențele lor sau după distribuirea lor cronologică sau topologică sau, și mai mult, creînd aceste vaste ansambluri care sînt iconografia sau iconologia, cu nenumăratele subansambluri pe care le comportă, ea se expune întotdeauna la revendicarea celui care, *spectator deosebit în prezența unei opere deosebite*, face abstracție de această formalizare și se găsește nu în fața nimicului ci tocmai în fața unei opere care subzistă și care este și recunoscută ca atare.

Fără a împinge aceste considerații la limita extremă, este greu să ne prefacem că ele nu există. Din acest moment înțelegem mai bine de ce savanți, istorici și erudiți se folosesc de tehnici care, deși sînt cele ale spiritului, sînt totuși tehnici: cursuri magistrale, lecții, conferințe, publicații (articole, cronici, cărți, teze, eseuri) a căror limbă, sub forma sa orală, dar mai ales scrisă, constituie principalul instrument. Or, chiar dacă limba nu este sortită decât transcrierii conceptuale, este sigur că, datorită caracterului său linear și discret, se pretează destul de bine la aceasta. Ca urmare, tehnicile spiritului, bazate pe logică, găsesc în ea o aliată prețioasă și reciproc. Din această clipă, este „natural“ ca cunoașterea artei, și totodată întreaga cunoaștere, să se orienteze de preferință spre inteligibil, sau măcar spre comprehensibil, părăsind valorile sensibile care scapă atît cuprinderii cît și scopului său.

Asta dovedește de altfel foarte limpede predicția noastră pentru „-isme“. Clasicism, romantism, expresionism, orfism, cubism etc., lista este destul de lungă. Sufixul -ism pare într-adevăr să fie un

procedeu privilegiat al „tehnicilor spiritului“, prin care se convertesc unele manifestări care prezintă o oarecare tendință la început spre „mișcare“, spre „curent“ și la sfârșit spre doctrină și spre teorie, datorite cu concepte *ad hoc*. Abstracția și generalizarea răspund în mod deosebit nevoii fundamentale pe care o avem de a „pune lucrurile în ordine“, pentru a ne asigura că le vom putea regăsi, și totodată pentru a le manipula sub formă de simboluri în interiorul comunicării sociale.

Un tablou, două alăturări

Cucerirea Constantinopolului de către Cruciați în 1204, de Delacroix, făcea — în carnetul Salonului din 1841 — obiectul următoarei notițe : „Baudoin, conte de Flandra, îi comanda pe francezi care dăduseră asaltul din partea uscatului, iar bătrînul doge Dandolo, în fruntea venețienilor pe corăbii, atacase portul. Căpeteniile cele mai de seamă parcurg diversele cartiere ale orașului și familiile disperate ies în calea lor pentru a le cerși mila“. ³⁾

Prima frază amintește faptul istoric : cele două căpetenii, Baudoin și Dandolo ; cele două manevre victorioase : asaltul din partea uscatului, atacul portului. Aceste indicații nu au, practic, corespondența lor pe pînză ; ele se adresează minții spectatorului, în special culturii sale istorice. Din punct de vedere tehnic ele stabilesc cadrul de referință : 1) evenimentul : cucerirea Constantinopolului de către cruciați (acesta e titlul) ; 2) data 1204 ; 3) locul : Constantinopol ; 4) actorii : cruciații cu căpeteniile lor. Spectatorul situează opera și se situează în raport cu aceste coordonate care îi permit să stabilească pînza drept „obiect cultural“, iar pe el însuși în „subiect cultural“. Atît în unul cît și în celălalt caz este vorba tot atît de bine — căci se pot închide ochii — de obiecte și de subiecte *mintale*.

A doua fază indică la ce se raportează ceea ce avem în fața ochilor pe de o parte, principalii comandanți victorioși care parcurg diversele cartiere ale orașului ; pe de altă parte, familiile care imploră mila lor. *La ce se raportează mai curînd ceea ce vedem* : în adevăr, a doua frază se ocupă mai puțin de descrierea, așa cum pare la prima vedere, decît cu stabilirea unui raport de includere cu ceea ce s-a spus în prima : *scena* pe care a pictat-o Delacroix face parte *dintr-un ansamblu* din care este luată.

Sincer vorbind, nici una din aceste indicații nu ține seama de ceea ce avem în fața ochilor ; de exemplu, de faptul că principalii comandanți sînt călare (cît de izbitoare este în prim plan răsucirea calului pe care cavalerul îl oprește brusc, fără îndoială pentru a răspunde chemării bătrînului !) ; sau de faptul că fata care-l susține pe bătrîn îngemănchează în fața învingătorului ; sau despre femeia care, la dreapta, se prăbușește peste un cadavru ; nici despre omul care, în extrema stîngă, ridică o mină amenințătoare în fața soldatului care-o oprește... N-ar avea sfîrșit detalierea a ceea ce reprezintă pînza și ceea ce a fost neglijat de notă. De fapt, nu e vorba de neglijență. Indicațiile pe care le dă nota satisfac nevoia de a fixa *noțiunile* ; ele resping *notațiile*, care țin de descriere. Se înscriu într-un cadru de referință care, în lumina procesului de abstractizare și în generalizare, vizează identificarea unui subiect pentru a-l situa într-un ansamblu definit în prealabil de către cultură.

Catalogul publicat cu ocazia expoziției centenarului (1963) dezvoltă, în notița consacrată acestui tablou, după o referire la notița apărută în catalogul din 1841, cîteva puncte din care redăm esențialul :

„ISTORIC : comandat de către Louis-Philippe pentru galeriile de la Versailles, în 30 aprilie 1838, pentru suma de 10.000 de franci. În 1883, o copie a fost executată de către Ch. de Serres și expusă la Versailles în vreme ce pictura lui Delacroix era tri-

misă la Louvre în 1885 pentru a rămîne acolo. INV. 3821 (...)

Subiectul comandat lui Delacroix este inspirat din cea de-a patra cruciadă (1202—1204). Aceasta a fost organizată la îndemnul papei Inocențiu al III-lea, al cărui scop era eliberarea Ierusalimului ocupat de musulmani încă din 1187. Dar diverse intrigi politice, ațitate în parte de către venețieni și de către dogele Dandolo, au adus pe cruciați în fața Zarei, apoi în fața Constantinopolului.

Uneori, din greșeală, tabloul lui Delacroix a fost numit *Cucerirea Ierusalimului de către cruciați*, fiind confundată cu prima cruciadă și cucerirea Ierusalimului de către creștini, în 15 iulie 1099 (...).

Muzeul Condé din Chantilly conservă, pe de altă parte, o mică schiță (H. 0,37 ; L. 0,48) care a aparținut pictorului Dauzats. Se presupune că ar fi fost făcută pe la 1840. Trebuie să notăm că în ciuda citorva variante, oferă, totuși, multiple raporturi, cu tabloul din 1852, mult mai mult decît cu cel din Salonul din 1841 etc.

Aceste indicații urmăresc același sfîrșit : este vorba din nou și tot de *situarea* operei lui Delacroix, pe de o parte, într-un mod mai precis în privința datelor, pe de alta, în raport cu o nouă grupă de subansambluri ca cea a cîmpilor, cea a prețurilor, cea a locurilor de destinație și de conservare, cea a numerelor de inventare etc. Intenția care se subînțelege din toate aceste indicații este de natură sistematică ; este vorba de a raporta cele mai multe puncte caracteristice dintr-o urzeală totodată spațială și temporală. *Operațiunea constă deci într-o amplasare cît mai precisă cu putință astfel încît obiectul să ocupe poziția care îi asigură cea mai mare înțelegere în interiorul sistemului ales.* Dacă data s-ar schimba, nu mai avem de-a-face cu același tablou, cel puțin în raport cu cel care a fost prezentat la Salonul din 1841 ; dacă dimensiunile s-ar modifica poate că tocmăi copia ar fi cea care ar fi luată în considerație ; dacă data de executare și locul de conservare ar

fi diferite, poate că avem de-a-face cu copia lui Ch. de Serres.

Caracterul convențional sau artificial al acestui tratament va apare mai bine dacă îl comparăm cu ceea ce a scris Baudelaire în Salonul din 1855 : „...Dar tabloul *Cruciaților* este atît de adînc pătrunzător, făcînd abstracție de subiect, prin armonia sa furtunoasă și lugubră ! Ce cer și ce mare ! Totul este tumultuos și liniștit, ca urmarea unui mare eveniment. Orașul, desfășurat în urma Cruciaților care tocmai l-au traversat, se întinde cu o veridicitate prestigioasă. Și aceste drapele mereu strălucitoare, unduitoare făcînd să se desfășoare și să filfie, cutele lor luminoase în atmosfera transparentă ! Și mereu mulțimea în mișcare, îngrijorată, tumultul armelor, pompa veșmintelor, adevărul emfatic al gestului în marile împrejurări ale vieții ! Aceste două tablouri (Baudelaire vorbește și despre *Dreptatea lui Traian*) sînt de o frumusețe esențial shakespeariană. Căci nimeni, după Shakespeare, nu excelează ca Delacroix în a contopi într-un misterios adevăr drama și visarea“.

Baudelaire rupe încă de la început jocul tehnicii libretului. El îndepărtează în același timp amintirea evenimentului istoric și indicația scenei („făcînd abstracție de subiect“). În locul acestora, exclamații în lanț (armonie furtunoasă și lugubră ! Ce cer ! Ce mare !... marile împrejurări ale vieții !...), notări pe cît de precise pe atît de concrete, legate de acțiuni pe care autorul le descrie („drapelele se desfășoară și filfie ; mulțimea este mișcătoare, îngrijorată) și le face sensibile articulînd ritmul frazelor pe mișcarea formelor (mereu mulțimea în mișcare / îngrijorată / tumultul armelor / pompa veșmintelor / adevărul gesturilor în marile împrejurări ale vieții“).

**Un ocol care poate că
nici nu este așa ceva**

Să luăm un tablou pictat de către un venețian din secolul al XVII-lea, Francesco Maffei⁴⁾ ; re-

prezintă o tinăra frumoasă care ține în mîna dreaptă o sabie iar în stînga o tavă pe care se află capul unui om decapitat. A fost publicat ca fiind „Salomeea purtînd capul Sfîntului Ioan Botezătorul“ ; atribuire datorată lui G. Fiocco și pe care Panofsky o va demonstra ca fiind falsă. *)

Ancheta începe prin examenul *surselor literare* : „De fapt, Biblia spune despre capul Sfîntului Ioan Botezătorul că ar fi fost adus Salomeii pe o tavă. Dar sabia ? Salomeea nu l-a decapitat pe Sfîntul Ioan Botezătorul cu propria ei mîna. Or, Biblia ne vorbește despre o altă tinăra și frumoasă femeie a cărei poveste este în legătură cu un om decapitat : Judith. Dar aici situația este răsturnată : sabia se potrivește pentru că Judith l-a decapitat pe Holofern cu propria sa mîna ; tava nu se mai potrivește pentru că textul afirmă în mod special despre capul lui Holofern că a fost pus într-un sac. Iată deci două surse literare care s-ar aplica tabloului cu drepturi egale și cu egale nepotriviri. Dacă interpretăm această pictură ca pe o reprezentare a Salomeii, textul spune despre tavă dar nu despre sabie ; ca reprezentare a Judith, textul spune despre sabie și nu despre tavă“.

Izvoarele literare ne lasă în „cea mai cumplită încurcătură“, conchide autorul, care se adresează apoi izvoarelor iconografice. „În cazul de față, trebuie să ne întrebăm dacă au fost, înainte ca Francesco Maffei să fi pictat acest tablou, *reprezentări incontestabile ale Judith* (incontestabile pentru că o cuprindeau, de exemplu, și pe servitoarea Judith), în care să fi figurat, în mod nepotrivit, tava ; sau *reprezentări incontestabile ale Salomeii* (incontestabile pentru că îi cuprindeau, de exemplu, pe părinții Salomeii), în care să fi figurat, în mod nepotrivit sabia“.

Odată ancheta făcută, „...iată că nu putem afla nici o singură Salomee înarmată cu o sabie ; dar

*) Este limpede că *Les Essais d'iconologie* se dezvoltă în nenumărate direcții și pe mai multe planuri. Demersul autorului nu poate fi deci redus la pasajul pe care l-am folosit. Acesta poate totuși oferi o idee asupra spiritului care domnește și asupra tehnicii care decurge din acesta.

găsim în Germania și în Italia de Nord mai multe tablouri din secolul al XVI-lea reprezentînd-o pe Judith cu tava“. De aici, dubla deducție pe care o trage autorul, generală la început, particulară mai apoi : „Există deci un *tip* al Judith cu tava“, dar nu un *tip* al „Salomeii cu sabia“. De aici putem trage cu certitudine concluzia că tabloul lui Maffei o reprezintă pe Judith și nu, așa cum s-a pretins, pe Salomeea“.

Apartenența sabiei și/sau a tăvii la clasa Judith (cercul A) și neapartenența la clasa complementară a celor „fără sabie“ (coroană B-A) ne permite să stabilim că tinăra femeie pictată cu sabie și/sau tavă aparține clasei Judith (cercul A') și deci nu aparține clasei Salomeii (coroana B'-A').

„Ansamblul tuturor mesajelor admise de un semnal determinat sau de un alt semnal aparținînd aceleiași cod constituit, scrie Prieto, ceea ce noi vom numi «cîmpul noetic» al acestui cod (...). Ansamblul tuturor semnalelor aparținînd unui cod determinat va fi numit «cîmpul semantic» al acestui cod“. ⁵⁾ În esență, codul este sistemul care permite stabilirea corespondenței între cele două cîmpuri. Or, atunci e evident că el se sustrage deciziei individuale.

Membrii grupului (nu importă ce grup) sînt aceia care se pun de acord „asupra modului de a distinge a claselor și a stabilirii corespondențelor dintre ele“. ⁶⁾ E limpede astfel că oricine ar interveni în demonstrația lui Panofsky, relevînd, de exemplu, latura carnală a tinerei femei pictată de Maffei, ar provoca așa-zicînd, un scurtcircuit. O considerație de acest gen ar fi parazită și nepertinentă. Și dacă s-ar dezvolta, ar antrena după ea necesitatea modificării claselor și a corespondențelor lor respective, deci o schimbare de cod.

Un exemplu extras din semnalizarea rutieră ne-ar permite să clarificăm acest punct. Două mașini alăturate într-un cerc alb circumscris cu roșu, înseamnă „depășire interzisă“. Dacă augmentez sau diminuez diametrul discului, semnificația nu se schimbă. Dacă scot însă cadrul roșu, înlo-

cuindu-l cu unul galben sau oranj, sau prin hașurări, alterez însă fundamental raportul acestui panou cu celelalte. Înseamnă că însuși codul este distins. *În principiul codului și al funcționării sale se găsește deci atitudinea care se ia și care se menține.* De fapt nu este vorba niciodată de o necesitate „naturală”; e vorba deci întotdeauna de o „constrângere” socială (pe care am putea-o tot atît de bine numi și „fatalitate” socială) al cărei efect „constrîngător” (sau „facilitant”) provine din instituțiile care exprimă ele însele organizarea socială.^{*)}

Dacă ne întrebăm asupra operației fundamentale a acestui mecanism îi descoperim la origine că în termenul și cursul funcționării sale e vorba tot de *clasificare*. Orice indice, orice semnal desemnează întotdeauna o clasă. Reușita sau eșecul actului semic, prin care se definesc comunicarea și, într-un sens mai larg „comprehensiunea”, începe și sfîrșește printr-o operație de clasificare, după cum o arată schema lui Prieto.

Pentru emițător ca și pentru receptor, „primul pas este o operație de clasare: o entitate concretă e recunoscută ca fiind un membru al unei clase. Mesajul e recunoscut de emițător ca fiind un membru al semnificantului unui semn. La fel și actul semic se termină prin operații analoage atît pentru emițător cît și pentru receptor: operația finală constă atît pentru unul cît și pentru celălalt în selectarea unui membru dintre toți cei care compun o clasă.

Emitătorul selecționează dintre toți membrii unui semnificant semnalul care îl produce; receptorul selecționează dintre toți membrii unui semnificant mesajul pe care-l atribuie semnalului.

*) Fără a vrea să împingem analogia pînă la paradox, s-ar putea spune că organizarea socială, la limită, se prezintă sub aspect semiologic. Un semn se definește ca o corespondență între o diviziune determinată a cîmpului semantic în clase complementare și o diviziune analoagă a cîmpului noetic; la fel, fără a merge prea departe, raportul social stabilește corespondența între diversele grupe distribuindu-le în clase complementare.

Trecerea de la concret la abstract se produce pentru receptor pe planul indicantului iar pasajul de la abstract la concret, dimpotrivă, pe planul indicantului pentru emițător și pe planul indicatului pentru receptor.“⁷⁾

Text abstract dar care corespunde la ceea ce facem „spontan” în fiecare zi.

A aranja o bibliotecă în cărți legate și broșate, a aranja o armată în forțe terestre, maritime, aeriene, a despuia scrutinul așezînd de o parte „da”-urile, de alta „nu”-urile și abținerile, sau, mai simplu, a-ți conduce mașina ținînd cont de semnalele rutiere. În ciuda mării lor varietăți și a nenumăratelor lor aplicații, toate codurile se aseamănă și-n ceea ce privește principiile și-n ceea ce privește mecanismele respective.

Or, determinarea claselor, condiție a funcționării codului, nu mai este nici ea „naturală”. E și ea efectul organizării sociale. Și deținătorii cheilor sînt cei care au puterea de a determina clasele. Ceea ce nu bănuiesc aproape niciodată beneficiarii ocupați cu funcționarea codurilor și ceea ce ilustrează, mai bine decît o demonstrație, poetul „non-sensului”, Lewis Carroll. Fiecare își amintește de uluitoarea întîlnire dintre Alice și Humpty Dumpty, în cursul căreia Humpty Dumpty se laudă cu cravata pe care a primit-o de la rege, drept „cadou pentru o aniversare”. Ceea ce o face pe Alice să reflecteze înafara demonstrației stupefiante, pledînd pentru ideea neavantajului cadourilor aniversare în comparație cu aceea a celor ne-aniversare, și asupra cuvîntului „glorie”: „Cînd întrebunțez un cuvînt, zice Humpty Dumpty cu un oarecare dispreț, înseamnă ceea ce vreau să însemne nici mai mult nici mai puțin”. „— Chestiunea e însă de a ști, zice Alice, dacă ați putea să faceți ca aceleași cuvinte să însemne și tot atîtea lucruri diferite.”

„— Ba nu, zice Humpty Dumpty, chestiunea e să știi ceea ce e important — asta-i tot.”⁸⁾

Cadourile sînt deci nu numai o chestiune de reguli, de funcționare și utilizare, ci în primul rînd și de putere.“^{*)}

Mai merită examinat apoi și un alt punct de vedere. Fie că e vorba de limbă sau de semnalizare rutieră, un cod nu funcționează în abstract. Clasele pe care actantul le manipulează se stabilesc în anumite domenii: materie vocală, semne scrise, panouri de metal, culori etc. Aceste materiale depind și ele de o anumită tehnică. Aparatul fonatoriu nu produce modificări (e vorba totdeauna de articularea coloanei de aer produsă de aparatul respirator cu ajutorul glotei, limbii și a buzelor etc.), dar celelalte coduri se modifică considerabil odată cu dezvoltarea tehnicilor. Dacă Panofsky ar fi dispus de simplele surse literare, adică de *textele imprimate ale Bibliei*, n-ar fi putut stabili, după propria-i mărturisire, că tabloul lui Francesco Maffei o reprezintă pe Judith. Numai examenul tipurilor, adică al surselor iconografice, i-a permis să conchidă cu certitudine. Dar cum se operează oare acest examen? Panofsky ne spune că pentru el e vorba doar de a aduna „*reprezentări incontestabile*” ale Salomeii cu care va fi confruntat tabloul lui Maffei; numai că el nu ne spune și *cum* procedează efectiv. Fraza care începe prin: „ori iată că nu putem stabili o singură Salomee înarmată cu spadă, în timp ce găsim în Germania și Italia de Nord mai multe tablouri din secolul al XVI-lea reprezentând-o pe Judith cu un platou...”, ne duce direct la concluzie. *Ce s-o fi petrecut oare în acest interval?* Ori Panofsky s-o fi dus în Germania sau Italia de Nord pentru a recenza toate tablourile din secolul al XVI-lea referindu-se la tipurile Salomeii și ale lui Judith; ori a găsit un mijloc mai economic decât voiajul pentru a face un atare recensământ și tocmai în acest punct intervine *factorul tehnic*. Chiar, dacă Panofsky n-o spune, e aproape sigur că nu s-a deplasat din loc în loc, ci că a utilizat

*) O să vedem mai îndeaproape în următoarele două capitole; numai că e nevoie să menționăm la nivelul spiritului pentru a evita ispita, cum se întâmplă întotdeauna în asemenea situații, de a ne referi numai la aspectul formal.

publicații, și mai ales material fotografic din acestea. Și de fapt pornind de la fotografiile în negru (culoarea, după părerea sa, nu era necesară) demonstrația sa a putut avea loc. Distribuirea în clase, operația începând de la singurele surse literare, a dus la un raport de excludere între tipurile Salomeice și cele ale Judith. În schimb, distribuția în clase, operată pe baza materialului fotografic, a permis o redistribuire în care raportul de unire furnizează autorului și mijlocul de a conchide cu certitudine. *Trăsăturile pertinente nu depind deci numai de logica concepută ca un ansamblu de principii abstracte*, ci și de mijloacele tehnice puse-n acțiune. Singur examenul atent al acestui material „economic” (Să ne gândim numai la timpul și la descrierile care i-ar fi trebuit dacă n-ar fi existat acest mijloc) i-a permis să repereze indicii necesari anchetei sale. Orice cunoaștere se constituie pornind de la condiții, nu numai turistice, ci și materiale și tehnice. *) Folosirii de către Panofsky a codului fotografic îi corespunde folosirea codului limbii, în ambele cazuri fiind vorba de utilizarea a ceea ce lingviștii numesc „discreții” și care permite determinarea *unităților discrete*. „La fel cum nu se mai poate deloc ști dacă e vorba de ceva mai puțin „bière” și de mai mult „pierre” după spusa lui Martinet când e vorba de foneme, tot așa nu se mai poate ști în ceea ce privește realitatea lingvistică dacă e vorba de (b) sau de (p); orice segment al unui enunț francez recunoscut ca atare va fi în mod necesar identificabil sau ca (b) SAU ca (p) SAU ca unul dintre celelalte 32 foneme ale limbii”.⁹⁾

*) Ne dăm seama oare că de vreun deceniu sau două arhivele „colecția de piese, titluri, documente, dosare vechi” cum le mai definește dicționarul (Petit Robert, 1967) suferă o mutație de care încă nu s-a luat act? De fapt, pe viitor filmele și benzile magnetice ale T.V. vor furniza istoricilor cea mai limpede documentare. Pierre Schaeffer nu se reține de altfel s-o spună celor ce n-o bagă în seamă: „De ani de zile zeci de mii de oameni filmează și înregistrează. Mulțimi, oameni politici, accidente, discuții, fețe. E un material prodigios. S-ar părea că există în universități sau la C.N.R.S. persona-

Același lucru îl remarcă Mounin apropo de moneme : „cuvîntul cal nu poate trimite la ceva ce-i mai mult sau mai puțin cal”.⁴⁰⁾ Proprie discreției astfel înțeleasă este distribuirea semnalelor în două clase și numai în două ; făcîndu-le apoi să corespundă la două clase de semnificanți, și numai acestor două. În *Eseurile sale de Iconologie*, Panofsky reproduce alături *Judith* a lui Francesco Maffei, care e o *pictură pe pînză*, și un cap de sfînt, Ioan Botezătorul, *basorelief neerlandez* pe lemn. Or, nici tehnica, nici forma, nici materia, nici culoarea, nici dimensiunile, nici luminozitatea, nu sînt puse de el la socoteală. Atîtea trăsături deci pe care le socotește *nepertinente*. Pertinența constă în întregime, pentru el, în singura prezență sau absență a spadei sau platoului, singurele „unități discrete”. *Alternativa exclude orice mesaj intermediar*. Certitudinea dobîndită de Panofsky nu e absolută, ea este relativă față de principiile logice care o ghidează, cît și față de condițiile materiale, tehnice și lingvistice în cadrul cărora operează. O atare atitudine și un atare cod sînt propice soluției anumitor probleme ; nu însă a tuturor. Astfel e privilegiat tot ceea ce provine dintr-un tratament binar : a *identifica* o operă (sau un grup de opere) ; a o *autentifica*, a o *localiza*, a o *data*, a-i stabili *atribuirea*. Ceea ce se numește „obiectivitate” depinde strict, nu numai de rigoarea spiritului, ci și de tehnica întrebuițată pentru a transpune semnalul în semnificant, mesajul în semnificat. Operație capitală : semnalul și mesajul sînt fapte concrete ; semnificantul și semnificatul sînt entități abstracte care desemnează

lități care se ocupă cu științele omului. Acestea și-au fixat ochii asupra celor mai detaliate din domeniile rezervate, bretone sau dogone, și atunci de ce să nu se facă investigații și în această masă de documente filmate ? Vă asigur că în timp ce privesc kilometri de imagini timp de mai multe ore, am impresia, seara, că știu ceva mai mult despre om, despre cei care filmează și despre filmați”. Pierre Schaeffer. *L'Avenir à reculons*, Paris. Casterman, 1970, Coll. Mutations — Orientations nr. 8. Și ce ne vor mai rezerva oare magnetoscoapele, videocasele etc. ?

clasa.*) Pentru a funcționa, codul are tot timpul nevoie de o *știință prealabilă* care-i servește de sprijin și de cauciuc, și pe care o prelungește.

Metoda lui Da sau Nu

Cutiile de cuburi logice de care dispun azi copiii pentru a învăța matematicile moderne oferă o analogie comodă. Aceste jocuri de cuburi compuse din 48 de obiecte, diferite, acced la statutul de obiecte matematice prin patru tipuri de relații : 1. culoare (obiecte galbene, roșii, albastre) ; 2. formă (obiecte dreptunghiulare, triunghiulare, rotunde sau pătrate) ; 3. grosime (obiecte subțiri și groase) ; 4. mărime (obiecte mici sau mari). Pentru a pune în evidență distincția dintre, pe de o parte, *obiectele matematice* însoțite de atribute legate prin relații, se poate presupune că-n urma unei greșeli a editorului o cutie de cuburi logice să conțină nu 48 de elemente ci 49 de obiecte, două obiecte fiind identice (două pătrățele albastre, de exemplu).¹¹⁾ „Ca obiecte, aceste două pătrățele albastre nu sînt confundate. Se pot pune chiar alături și tot două rămîn. Dar amîndouă reprezintă concret același obiect matematic (B, □, m, π). Ansamblul elementelor asociate din cutia cu cuburi logice mai e apoi și el format din 48 de elemente și 48 de obiecte matematice.”¹²⁾

Trecerea de la obiectul singular la obiectul matematic e deci o operație capitală în care obiectul își pierde singularitatea în favoarea ansamblurilor de elemente asociate, adică a relațiilor în

*) Actul semic, după cum am văzut, constă, prin medierea semnalelor concepute și produse ca să servească de indici, în a ne face să cunoaștem ceva ca sigur prin raport la ceva considerat la o primă vedere ca incert. În comunicarea astfel concepută și produsă, operația capitală rezultă dintr-o distincție pe care omitem s-o facem aproape totdeauna : „Sensul și semnificantul, unui semnal sînt două lucruri diferite, ne previne Prieto : sensul este un raport social concret, semnificantul dimpotrivă, e o clasă de raporturi sociale, adică o entitate abstractă”. Distincția între *sens* și *semnificat*

care intră ca element și numai atât. Fără însă a mai relua în detaliu demonstrația lui Panofsky, trebuie să ne dăm seama că punctul de plecare nu este tabloul lui Maffei luat ca obiect singular ci ca element al unui ansamblu de relații susceptibile să decidă apartenența fie la clasa „Judith” fie la „Salomea”.

X, deci, este el oare elementul ansamblului E? Acesta este fundamentul demersului care nu admite decât două răspunsuri contradictorii. Fie că este vorba de matematici sau semiologie, faptul e că ideea de cunoaștere, sau, mai exact, o anumită cunoaștere se fondează pe acceptarea prealabilă că un fenomen aparține sau nu unei clase, adică unei unități abstracte de la care pornind numai e posibilă comunicarea, sau, mai exact, de la care pornind operațiile unei anumite comunicări se relevă ca posibile. E vorba aici de un adevărat tratament al informației care ne scapă aproape întotdeauna, atât de mult lăsându-ne impresia că merge de la sine. De aceea nu ne dăm osteneala să înțelegem „tratamentul” pe care-l alegem. Panofsky se dispensează de precizarea că și conduce ancheta pe bază de documente fotografice. Ceea ce caută, găsește și demonstrează, raportându-se la artă, la tabloul lui Maffei, deci la o anumită operă determinată, nu pretinde prezența operei originale. În felul celui de al 49-lea obiect din jocul cu cuburi logice, am putea spune, tabloul este comparat mai întâi de istoric cu unul dintre elementele ansamblului care se descompune în două subansambluri, cel al lui „Judith” și cel al „Salomeii”. Reproductorile imprimare furnizează un material suficient care se poate dovedi chiar avantajos prin lipsa-i de fidelitate... Paradox de nesuștinut? Trebuie să convenim totuși că repro-

ca fenomene concrete și entități abstracte se regăsește în semnificat și semnalul” care nu trebuie cu nici un chip confundat: semnalul e un fapt concret; semnificatul dimpotrivă, o clasă de asemenea fapte, adică o entitate abstractă”. Luis J. Prieto, *La Semiologie in Le Langage*, Paris, Gallimard N.R.F., 1968; *Encyclopédie de la Pléiade*, pag. 114, 122.

ducerile mecanice sau fotografiile în negru, care sînt aproximativ de același format, permit o manipulare mai ușoară și comparații mai sigure. Sînt eliminate culorile, modelul, lumina, tușul, materia picturală, pigmentii, natura suportului, pe care autorul le socotește ca trăsături non-pertinente. Așa și numai așa poate conchide prin *da* sau *nu* că tabloul lui Maffei o reprezintă pe Judith și nu pe Salomea ($X \in$ pentru J implică $X \notin$ pentru S).

○ apropiere extrasemiologică

Recurgînd la limbă, atitudinea lui Baudelaire se fondează mai puțin pe „tehnica spiritului” care este logica, decât pe „tehnicile corpului” de care vorbește Mauss. Ar fi evident tot atât de arbitrar să le opui dar și să reduci ceea ce se numește în mod tradițional „contemplare estetică”, la simpla intervenție corporală. Dar de fapt pentru Baudelaire punctul de plecare este *contactul* cu opera. E vorba, la o adică, să se stabilească între cele două o relație de la corp la corp. Fără a o reduce pe aceasta la simplul pipăit, pozițiile respective implică contiguitatea și-n orice caz proximitatea. Opus lui Panofsky, care vizează integrarea tabloului lui Maffei într-un ansamblu de elemente, Baudelaire vizează *obiectul în singurătatea lui*, nu în apartenența sau nonapartenența sa la cutare clasă, ci în ceea ce constituie *prezența* lor. Reluînd exemplul jocului cu cuburi logice, se poate spune schematic că pentru istorie contează doar „caracterele relaționale” ale elementelor asociate, în timp ce scriitorul se leagă de *caracterul concret* al obiectului singular. Reluînd iarăși distincția fundamentală stabilită de Prieto, se constată că Baudelaire se menține la „semnal” păzindu-se de „semnificat”, adică de entitatea abstractă care reprezintă o clasă de fapte concrete. La fel, el i se adresează „sensului” considerat ca raport social concret prin opoziție cu

„semnificatul“ care e o entitate abstractă reprezentând o clasă de raporturi sociale. Acțiunea de a comunica nu se limitează doar la „actul semic“ așa cum îl definește semiologia, și nici nu se limitează la corespondența dintre câmpul noetic și cel semantic. Pentru el obiectul există *înainte de a face parte dintr-o clasă* în care el ar fi doar unul dintre elemente, înainte ca statutul său să fie determinat de niște atribute dependente de relațiile de clasă. Existența logică fondată pe chestiunea cheie: X este el oare un element din ansamblul E? și la care există două răspunsuri, singurele care pot fi date, *da sau nu, e deci precedată de ceva care nu este X-ul rezultând din transformarea logică a obiectelor concrete în elemente*. Or această existență se situează la nivelul corpului (cuvântul fiind luat într-un sens mai larg), o existență distinctă de cea mentală sau logică. Nu este vorba însă nici de a reduce intervenția corpului la percepție. El operează printr-o adevărată tehnologie, fiind el însuși și instrument și cunoaștere. Baudelaire dispune astfel frazele și cuvintele în funcție de contactul fizic care se stabilesc între pînza lui Delacroix și el. Orașul pictat nu e entitate abstractă; ci ea „se prelungește cu un prestigios adevăr“. Impresia de prelungire nu este desemnată numai de verb ci este mimată de compoziția frazei: Între subiect și verb se găsesc cruciații care „eșalonează“ distanța; reluarea verbului „se prelungește“, după pauza indicată de virgulă, acesta fiind produs ca un efect de respingere care îi accentuează pregnanța. La fel natura a ceea ce e reprezentat pe pînză e făcută sensibilă printr-o frază ca aceasta: „totul e aici tumultuos și liniștit ca urmarea unui mare eveniment“ în care se combină contrastul, dacă nu contradicția conținută în primul membru (tumultuos și liniștit) și echilibrul maiestuos al evocației: „Ca urmare a unui mare eveniment“, cît și prin distribuirea generală a frazei în două părți de greutate egală. Textul lui Baudelaire operează în afara semnificației logice.

Spre deosebire însă de Panofsky, care stabilește „semnificatul“ cu ajutorul unei suite de deducții provenind toate din relația binară *da/nu* (1—0), Baudelaire elucidează „sensul“ admitînd de la-nceputul jocului o limită de probabilitate. Și în loc de a se menține la unități discrete, relevă factori care, ca și acordurile, accentele, armonia, proporțiile, culoarea sînt eminentamente susceptibile de grade, de variații. Un roșu și un galben pot trece insensibil unul într-altul, după cum conturul se poate topi în lumină, sau o formă într-alta („și-ntotdeauna aceste drapele, strălucitoare, unduioase, foșnindu-și pliurile luminoase în atmosfera transparentă!“). E ceea ce se produce la nivelul percepției și al sensibilului. „Mesajele intermediare“ nu sînt simple aproximări sau rudimente de cunoaștere. Ele operează ca relele care doțază experiența cu o *dimensiune temporală*. Probabilitatea de care se folosește interpretarea nu înseamnă o mai mică certitudine ci faptul că însăși certitudinea provine din niveluri diferite. În loc să se organizeze însă în funcție de regulile logice, pornind de la o știință constituită, propozițiile se înlănțuie datorită maniabilității regulilor care corespunde și ea științei care se caută.

Fiecare demers are deci, nu numai principiile și metodele sale, ci și câmpul său propriu de aplicație. Și unul și altul corespund unor chestiuni diferite care se pun à propos de un obiect a cărui unitate nu e niciodată simplă. Și conceptul de „obiect“ este cel care creează iluzia prin unicitatea sa verbală. Perceput ca „ceva“ sau elaborat ca element al unui ansamblu, aceasta-i dilema...

Acestea fiind zise, și fără a elimina deloc experiențele lui Panofsky, e important de remarcat că concepția și metodele sale se aplică unei zone limitate a artei. Iar faptul că subiectul încetează să mai fie preponderent sau se șterge, ca în pictura abstractă, azi deja și aceasta clasică, sau că trece, ca în niște tentative mai recente, în stare olfactivă*) sau de „concept“, **) sistemul înce-

*) Îmi aleg ceva, zice pictorul Titus Carmel :
355 „Șoseaua uriașilor“ și-i recompun artificial mirosul în

tează să mai funcționeze; nu e-ar fi imperfect — ar fi greu să-mpingi rigoarea mai departe decât Panofsky — ci pentru că-și produce obiectele și modul lor de integrare în același timp în care și funcționează.

Pe plan biologic, e conștiința acută a acestui fenomen major pe care-l sesizează lucrarea lui François Jacob: „Ceea ce a transformat poate cel mai profund studiul viețuitoarelor, a fost accesul la analiza noilor obiecte. Nu totdeauna drept consecință a unei noi tehnici care tocmai a mărit echipamentul senzorial. Mai degrabă ca rezultat a unei schimbări în felul de a privi organismul, de a-l interoga, de a formula chestiuni la care trebuie să răspundă observația. Adesea, de fapt, e vorba de o simplă schimbare de optică care face să dispară un obstacol, să iasă din umbră un aspect al unui obiect sau vreo relație până atunci invizibilă“. Ceea ce ilustrează un exemplu celebru: „Printre toți cei care în cursul secolului al XIX-lea se interesează de ereditate, până la Mendel, nu e decât o ușoară deosebire în modul de alegere a obiectelor experimentale, în felul în care sînt privite și mai ales în felul în care se neglijează anumite lucruri. Și dacă opera lui Mendel a rămas ignorată timp de treizeci de ani, e pentru că nici biologii de profesie, nici crescătorii, nici agricultorii, nici horticultorii nu sînt încă în măsură să-i adopte atitudinea“. De unde concluzia pe care o trage și care se poate

laborator. E evident apoi că ceea ce se va găsi în galerie, nu va mai fi Șoseaua uriașilor — locul — ci sodiu, potasiu, iod etc. — adică imitația locului. Există deci două moduri de apropiere, tot atât de subiective amîndouă: unul care a fost pentru mine faptul de a mă găsi într-o zi într-un anumit loc, (de a fi simțit acolo o anumită emoție, dar acolo nefiind totuși locul anume) și altul conotînd în apropierea subiectivă — artificială. În amîndouă cazurile însă realitatea de bază e aceeași. Catherine Millet, Gérard Titus Carmel: 'Une approche olfactive. *Lettres françaises*, 14.1.1970.

**) Cf. expoziția „Cînd atitudinile devin formă; opere, concepte, proces, situații, informație“, care a avut loc la Kunsthalle din Berna în 1969, și expoziția *Information*, (New York, 1970).

extinde: „Pentru ca un obiect să fie accesibil analizei, nu ajunge numai să-l percepem, ci trebuie și o teorie să fie gata să-l accepte“. ¹³⁾

La fel și cu arta, cît timp a fost ținută, ca-n cazul ultimelor secole (ba încă și azi), drept o „activitate idealistă“ studiul său s-a înscris într-o perspectivă idealistă sau cu o atare dominantă, noțiuni și concepte atașîndu-se la o primă abordare și de preferință definițiilor frumosului sau problemelor ca cele ale identificării, atribuirii, dă-tării, ale influențelor și clasificării sînt susceptibile de o explicație de tip istorico-idealist. Și numai de puțină vreme, marxismul, psihanaliza și sociologia se amestecă în problemele de artă. Deci de puțină vreme sînt acceptate să se amestece în acest domeniu. Aceasta însă antrenează, după numeroase rezistențe departe însă de a fi învinse, noi orientări. Noi modele operatorii apar ținînd cont de *factori emergenți*, ca inconștientul, elementele sociale, condițiile materiale, tehnice, economice, politice. E însă din ce în ce mai sigur că nu se va mai putea disocia cunoașterea de factorii cu care se constituie. *Ancheta trebuie să se facă în funcție de o situație în mișcare. Critica în mișcare* pe care o implică nu se poate însă menține la categoriile clasificatorii. Cel mult se poate sprijini pe ele pentru a-și asigura progresiunea.

Spre o comunicare inter-media sau sinestezică

S-a tot spus și repetat cam prea des că civilizația noastră e o civilizație a imaginii. Ca și cum imaginea ar înlocui pur și simplu mesajul verbal. O astfel de opoziție își trădează evident proveniența. Calchiată pe demersul lingvistic, ea se folosește de unități „discrete“ care nu lasă loc posibilității mesajelor intermediare. Or, nu-i așa chiar dacă aceasta pare să invadeze azi totul. De fapt, avem de-a face nu numai cu „audio-vizualul“, deși cuvîntul, nici el, n-a domnit vreodată singur, chiar dacă a fost predominant; tot așa și

imaginea nu domnește singură chiar dacă se tinde să se acrediteze acest fapt ; e vorba mai degrabă de ceea ce Jean Gloutier numește „audio-scripto-vizualul“. ¹⁴⁾ Mesajele scrise n-au dispărut deloc. Dimpotrivă, ocupă chiar în afara cărții tradiționale un loc considerabil, cu prețul însă, e drept, al unei profunde transformări.

Să observăm marea presă, magazinele, televiziunea, publicitatea omniprezentă, ceea ce izbește, e mai întâi *combinația de medii*. Mijloacele de comunicare de masă acționează o *permanentă synestezie*, în timp ce odinioară când nu existau deloc corespondențe, decît pentru cîțiva aleși, poetul cînta :

*Natura e un templu în care coloanele vii
Lasă adesea să răzbătă printre ele vorbe fără șir.*

Iată însă că azi orașul a devenit pentru toți, nu numai un templu sonor baudelairean, ci „opera fabuloasă“, rezervată odinioară doar lui Rimbaud, azi parcela noastră cea de toate zilele. Afișele nu se mulțumesc să ne escorteze doar pe stradă ci ne urmăresc și-n culoarele metroului, ba ni se lipesc și pe drumul pe care vrem să-l luăm ca să scăpăm de ele. Legate de traficul automobilistic, de trenuri, de avioane, ele evocă zgomotele, mirosurile orașelor, tot așa cum evocau și arborii pînă nu demult, efluviile însoțitoare și cîntul păsărilor.

Cum bine a văzut Roland Barthes, imaginea publicitară e polisemică ¹⁵⁾. Analizînd afișul *Panzani*, care reprezintă „pachete de paste, o cutie, o sacoșă, tomate, cepe, ardei, o ciupercă, totul ieșind dintr-o plasă semideschisă în culori galbene și verzi pe un fond roșu“, el distinge trei mesaje : Primul de natură *lingvistică* se compune din texte imprimate pe etichete și care cer pentru a fi descifrate doar cunoașterea limbii franceze. Al doilea de natură *iconică* combină o serie de semne discontinui asociînd ideea unei întoarceri de la piață, idee de „italianitate“, de serviciu culinar, sau cea de „natură moartă“. Al treilea e ceea ce autorul numește mesajul *iconic necodifi-*

cat ale cărui semnificate „sînt formate de obiectele reale ale scenei iar semnificanții prin aceleași obiecte fotografiate“. Analiza se termină prin distincția care se face între imaginea denotată și imaginea conotată, prima avînd întrucîtva funcția de a „fixa“ pe a doua : „...foarte exact sintagma mesajului denotat e aceea care „naturalizează“ sistemul mesajului conotat“.

Am putea încerca o analiză de un alt fel pornind de la afișul lui *Panzani* sau de la eticheta brînzei *Boursin*. Dacă mă mărginesc să citesc totul : „Cînd mîninci Boursin, apoi să știi că mîninci Boursin“, e clar că tautologia frizează absurdul. Cum să spui de două ori același lucru și încă cu litere alît de groase ?

Să privim însă puțin imaginea înainte de a răspunde. Ea reprezintă în prim plan chipul sau mai exact fața (dealtfel doar o parte a ei) a unui om care se apucă să muște dintr-o felie de pîine bine unsă cu un strat de Boursin. Ca și fața, tartina e prinsă în prim plan, ocupînd aproape o treime din suprafață. Prinsă între degetul mare și arătător, ambele în prim plan, tartina își apropie masa albă cu punctișoare de gura întredeschisă. În felul unei uriașe ostii, ea se oferă poștei gurmande a unui om care, cu limba pe jumătate scoasă, s-a mînjit deja vizibil cu Boursin. Intensitatea poștei se citește în fixitatea privirii. Printr-o ciudată convertire ți se pare însă că epiderma feței chiar ia o consistență păstoasă ca și cum și ea ar deveni brînză, (asta fiind spusă fără vreo glumă, ironie sau joc de cuvînte), în timp ce masa albă de Boursin întinsă pe felia de pîine îi scapă determinării materiale. Dubla metamorfoză se dezvoltă de la un capăt la celălalt al anunțului. De o parte caracterul fizic al feței e sublimat de suprafața pielii, de pliuri, riduri, de gene și sprincene, de smocul de păr ; pe de altă parte, caracterul paradoxal „imaterial“ al brînzei Boursin, puritatea ei, se exprimă prin spumozitatea care învăluie tartina, dizolvînd detaliile bucății de pîine și neregularitățile pastei. Nișa patrată în care apare Boursin încercuită de aureola ei con-

tribuie la distanțarea simbolică pe care o întâlnim atât de adeseori în pictură. Urmărind analiza, am ajunge foarte ușor să conchidem, opus lui Roland Barthes, că mesajul conotat este cel care „naturalizează” mesajul denotat. Un atare rezultat ar prezenta un interes mediocru. Ceea ce e însă important să desprindem din el, e mai puțin totuși faptul de a opune o concluzie unei alteia decât *inversarea de semne* prin care două concluzii opuse să poată deveni egal de posibile.

Însă, în măsura în care, de fapt, ne referim, pentru a vorbi de un anunț publicitar, la o perspectivă lingvistică, ca în cazul unui articol de revistă, ceea ce prevalează sînt conceptele operatorii ale comunicării lingvistice, mai ales sub aspect semiologic întrucît este vorba de analiză și demonstrație. În schimb, *pentru cei ce nu analizează anunțul* și care, răsfoindu-și magazinul cad pe imaginea omului care se apucă să devoreze tartina cu Boursin, senzațiile sînt cele ce li se trezesc. Le vine apă-n gură după cum le revine mai puțin în memorie ci pe cerul gurii această „savoare îmbibată într-o pastă de velur”. Expresie dealtfel cu atât mai nimerită cu cît calificativele gustative sînt puțin numeroase. *Deci mesajul se realizează la nivelul corpului, al fiziologiei.* Și dacă cuvîntul „mesaj” e potrivit în acest caz! Totuși, e vorba doar de o informație. Dar, cu diferența că ceea ce înțelegem prin acest termen, comunicarea lingvistică nu are decît un rol redus. Așa că aproape-n întregime imaginea e aceea care dă sensul, chiar fiind pe punctul de a schimba natura mesajului lingvistic. Situația în contextul imaginii, „Cînd mînînci Boursin, apoi să știi că mînînci Boursin”, încetează să mai fie inteligibilă conform logicei pentru a deveni mimetic echivalentul manducației. Prehensiune, masticatie, insalivație, deglutiție, toate se manifestă analogic prin cuvintele: „Cînd mînînci Boursin, apoi să știi că mînînci Boursin” și nu așa cum înțelege spiritul, ci cum le pronunță gura, repetarea acelorași

sunete modelindu-se după modul în care se repetă mișcările în actul mîncării, „sensul” formîndu-se mai puțin prin simbolul lingvistic și mai mult prin *contactul* traducerii sale fizice. Imaginea are deci puterea de a semnifica prin mijloace proprii. Însă mai degrabă decît să i se opună limbii, ar trebui să se admită că comunicarea e un fenomen complex care n-ar trebui limitată la vorbire sau scriere. De aici apoi necesitatea de a *deschide intrucîtva conceptul*. Și la fel cum prisma face să apară spectrul luminos care juxtapune continuu culorile din care se compune lumina, la fel am putea spune că și prisma *mass-mediei* face să apară *spectrul comunicării* care dezvoltă diverse grade și nivele la care semnele iau formă și sens. La o extremă se situează corpul, cu toate tehnicile pe care el le folosește ca să comunice, iar la cealaltă spiritul cu toate tehnicile pe care și le-a pus la punct, și dintre care cea mai importantă e tehnica simbolică^{*)}. De la corp la idee se desfășoară toate posibilitățile pe care le implică gradele intermediare cu mijloacele de care dispunem azi. Și la fel cum există o „logică lingvistică” care corespunde elaborării și transmiterii mesajelor la nivelul fonemelor și al morfemelor, există o „logică corporală” (sau fizică) pentru care gestul, mimica și imaginile mobile sau imobile, în negru sau colorate, servesc de agenți.

Problema care se pune deci este de a studia *spectrul comunicării* în tot cuprinsul său așa cum apare mai ales în mijloacele de comunicare în masă, băgînd de seamă să nu-l privim numai din singurul punct de vedere cu care sîntem obișnuiți. De aceea modelul lingvistic, pe cît de util poate fi și este dealtfel, nu are totuși o aplicare generală. Trebuie inventate noi metode. Și cu atât

*) E evident că această imagine a spectrului „corp-spirit” nu desemnează entități opuse conform distincției făcute atât de multă vreme între ele de filosofie, cu doi termeni aparținînd aceleiași probleme.

mai mult cu cât comunicarea masivă operează, contrar comunicării lingvistice care procedează prin selecțiuni, pe mai multe planuri deodată producând o sinestezie, nu totdeauna ușor de deosebit de confuzie, și nici de ideile dobândite. Poate însă că deceniului următor îi este rezervată tocmai stabilirea unei *teorii a comunicării* care țină cont de întreaga complexitate a spectrului. Și la care cel puțin acum e foarte important să se lucreze.

CAPITOLUL 13

De la unidisciplinar la multidisciplinar

Tradițional, cunoașterea constă în determinarea unui „obiect” pe care trebuie să-l definim în așa fel încât elementele și relațiile dintre ele să nu aibă nici o obscuritate. Această întreprindere de elucidare procedează pornind de la principii și metode susceptibile de a pune obiectul ca problemă. Ansamblul constituie o disciplină care, în măsura în care funcționarea sa satisface condițiile verificării experimentale, capătă numele de știință. Împingând schematizarea la extremă s-ar putea spune că cunoașterea, ordonând faptele sau fenomenele, ar permite și să prevadă și să prezică. Ea răspunde fundamental nevoii de coeziune care asigură și unitatea fiecăruia din noi și pe cea a grupului. În lipsă de cadre comune, am fi incapabili să ne corelăm observațiile, acțiunile sau numai să le comunicăm.

Principiul pertinentei

A-ți căuta drumul într-un oraș străin e aproape întotdeauna dificil. Un loc înalt facilitează acțiunea, de exemplu o catedrală. În mod firesc la aceasta se referă oricine sau mai ales informatorul consultat ; (.....de la catedrală — cu brațul întins — a doua stradă la dreapta, aproape de
363 fântână...). Alceva e catedrala când, mine, cu

ghidul în mână, s-ar întreprinde cercetarea istoriei, apoi admirarea unui atare capitel care subzistă, a unei atari picturi remarcată pentru frumusețea sa. Punct de reper, monument istoric, operă de artă, iată cele trei aspecte (sau avatare?) printre altele sub care apare catedrala. Să fie oare aceeași?

Pentru a degaja obiectul lingvistic, Martinet pune în lumină „principiul pertinentei”: „Orice descriere va fi acceptabilă cu condiția ca să fie coerentă, adică să fie făcută *dintr-un punct de vedere determinat*. Odată acest punct de vedere adoptat, anumite trăsături, zise *pertinente*, sînt demne de reținut: altele, nonpertinente, trebuie îndepărtate în mod rațional. E clar că, din punct de vedere al lemnarului, culorile sau forma frunzelor nu sînt pertinente după cum nu e nici, din punct de vedere al pictorului, puterea calorică a lemnului. Fiecare știință presupune alegerea unui punct de vedere particular; pertinente în aritmetică sînt doar numerele, în geometrie formele, în calorimetrie temperaturile... Fie o fracțiune oarecare a unei secvențe vorbite, continuă autorul; s-ar putea considera ca un fenomen fizic, o suită de vibrații pe care acusticianul le va înregistra datorită mașinilor sale și pe care le va descrie în termeni de frecvență și amplitudine. Un psiholog i-ar putea examina producerea; îi va nota ce organe intră în joc și în ce fel. Astfel acusticianul și psihologul vor contribui probabil la facilitarea muncii descriptorului, dar, nici o clipă, ei nu vor amorsa munca lingvistului”.¹⁾

Datorită aplicării acestui principiu există prodigiosul elan al științelor. Nu fără lupte, nici fără primejdie, cum ne amintesc cuvintele lui Galilei: „Astfel mi se pare că în discuția problemelor de fizică, n-ar trebui luat drept criteriu autoritatea textelor sacre, ci experiențele și demonstrațiile matematice. De fapt tot așa privim și Sfînta Scriptură și Natura din Verbul Divin: Una ca dictată de Sfîntul Duh; cealaltă ca executivă ascultînd de ordinele divine. Dar în timp ce

Scripturile, acomodîndu-se inteligenței comune a oamenilor, vorbesc deseori după aparențe și în termeni, care, luați ad literam, se depărtează de adevăr; natura, dimpotrivă, se conformează inexorabil și imuabil legilor care-i sînt impuse fără a depăși niciodată limitele, nepreocupîndu-se nici de a ști dacă rațiunile sale ascunse și modurile sale de a opera sînt la îndemîna capacității noastre umane²⁾”. Recuzînd autoritatea Scripturii în materie de științe naturale, Galilei își schimbă radical punctul de vedere fondind fizica modernă.

Or dacă lingvistica a devenit astăzi o știință pilot, trebuie ca și celelalte științe, zise sociale sau umane, să-i împărtășească soarta. Poate că și există niște rațiuni pentru aceasta, faptul că sîntem la un nou turnant și că în societatea globală care e cea a noastră, principiul de relevanță el însuși e pus în discuție. Ipoteza pe care o formulăm e că el nu va mai fi considerat izolat. Oricare ar fi dealtfel rațiunea de a fi și utilitatea, se cere ca el să fie discutat. Ar fi abuziv să se vorbească de un principiu de „multipertinență” care ar părea contradictorie în termeni. N-ar fi însă inutil totuși să se pună întrebarea dacă nu cumva condițiile actuale ale comunicării n-ar favoriza o cunoaștere „multidimensională”. Și aceasta cu atît mai mult cu cît încă vedem că cunoașterea și acțiunea se leagă întotdeauna strîns într-o strategie activă.

Arta, loc privilegiat de observație

Însăși noțiunea de artă, ca și conceptul, e un fenomen relativ recent, chiar dacă și unul și altul

¹⁾ Citat de L. Rougier, *Histoire d'une faillite philosophique: la scolastique*, Paris, Jean Jaques Pauvert, ed. 1966, coll. Libertés, no. 39, p. 158—159). E interesant să comparăm acest pasaj al lui Galilei cu declarația făcută cu trei secole și jumătate mai tîrziu de cardinalul Doepfner, arhiepiscop de München, la Simpozionul din Coire din 1969.

ne par că merg de la sine. A trebuit „cîte un grup“ de „lucruri“ sub numele de „opere“ pentru a constitui ansamblul „artă“. Ceea ce implică o mulțime de preliminarii și de condiții: Cine a luat inițiativa? În ce împrejurări? În numele a ce? Pentru ce motive? Cine a pus la punct tehnica pentru a reuni obiectele în ansamble și sub-ansamble? Inutil să invocăm, repetăm, vreun decret divin sau vreo iluminare colectivă. Numai într-un anumit context social și istoric s-a născut „ideea de artă“ precum și distingerea anumitor categorii în clase de obiecte. După Jacques Lavalleye, la origine s-ar afla Grecii prin invenția a trei genuri literare care au fost toate trei în vogă pînă în secolul al XVIII-lea și chiar după aceea: „E vorba, pe de o parte, de *biografia artiștilor* pe care o stabilește Douris Samos în cursul celei de-a doua jumătăți a secolului al IV-lea, și pe de alta de *tratatul tehnic* în care autorul își multiplică sfaturile practice și remarcele judicioase: Tratatul scris la începutul secolului al III-lea de Antigon din Carystos și Xenocrate din Sicyone constituie exemple de acest fel... În fine, ghidurile turistice sînt un al treilea gen literar creat de Antichitate. Ghidul lui Pausanias descrie picturile grecești din secolul al II-lea“.²⁾ Biografii, tratate tehnice, ghiduri pentru călători, răspunzînd la nevoile mai ales practice, dau dovadă de o *sensibilitate* asupra căreia se exersează *reflecția* filosofică a unui Platon. În secolul al XVI-lea Vasari schițează cu *Viețile* sale prima istorie a artei.³⁾ Factorul biografic și stilul „ideal“ al lui Michelangelo îi furnizează *punctul de vedere determinat* de la care pornind, fenomenele se grupează în interiorul unui „domeniu“ care se elaborează progresiv într-o disciplină spe-

*) A se vedea cap. 9, p. 250: „Artă și atitudine“. Amintesc doar cîteva puncte pentru a situa o nouă etapă a anchetei. Și dacă continui să iau exemplul istoriei artei, o fac totuși pentru că e deosebit de ilustrativ. Dar observațiile cărora el le dă curs au, dacă nu mă înșel, o caracteristică generală, aceea pe care dealtfel o visez și eu.

cifică ale cărei principii și metode Winckelmann este unul dintre primii care le definește.

Oricare ar fi avatarele istoriei artei de la Vasari încoace, nu mi se pare totuși că disciplina cunoscută sub acest nume să fi fost luată fundamental în discuție. Istoricul artei continua, în general cel puțin, să postuleze o atitudine axiologică, de care nu simte nevoia să dea seamă. Trebuie să amintim oare că însuși obiectul studiului său rezultă dintr-o alegere pe care n-a făcut-o el, și că el se menține de preferință la operele „clasice“ care beneficiază de dubla autoritate a tradiției și a învățămîntului? Se stabilește astfel între *corpusul* *) pe care se fondează și structura elaborată de disciplină un mecanism de adaptare reciprocă. „E firesc“ că corpul tinde spre o închidere, refuzînd sau declinîndu-și ceea ce n-a fost recenat sau autentificat (Și cîtă vreme n-a trebuit să treacă pentru a accepta arta preistorică sau pentru a integra operele cubiste!) interzicîndu-și să cedeze schimbărilor (cît timp n-a trebuit să treacă, pentru a se ajunge la capătul ierarhiei genurilor și al subiectelor!), sau și „naturalizînd“ în felul său inevitabilul... Istoricul ostil artei abstracte sfîrșește prin a „descoperi“, cînd s-a impus opera unui Kandinsky, a unui Klee, Delaunay sau Malevici, că inovația este după toate cele mai puțin mare decît se părea? Motivele decorative ale preistoriei nu atestă oare o orientare tot atît de veche ca omenirea? Recurgerea la „precedentul istoric“ are dublul efect de a amortiza noutatea și de a asigura continuitatea. Fără a pretinde că face procesul istoriei artei, e dificil să accepți fără un examen critic atari proceduri. Cu atît

*) Dar din ce în ce, echipe de istorici de artă specializați se-nhămează să publice „corpusuri“, vaste repertorii care fac cunoscute, după normele criticii științifice, opere analizate din toate punctele de vedere: materie și identificare, origine și istorie după sursele contemporane scrise ale faptelor, iconografie cu referințe la sursele literare, tehnică cu examene și analize de laborator, stare de conservare, restaurare, comparare cu proiectele, copiile sau interpretările... „*Histoire de l'art*, Encyclopédie de la Pléiade, Jacques Lavalleye, p. 1365.

mai mult cu cât terminologia, oricât de riguroasă în anumite privințe (dată, proveniență, atribuire) rămâne totuși printre cele mai schimbătoare. Ce înseamnă exact „surse“, „influențe“, fără a vorbi de Frumos? După autori, Mondrian și Courbet sînt egal desemnați cu termenul „realiști“ și atacați sau lăudați ca atare... Puțin le pasă să dea seama de *utilajul lor conceptual*.

Un exemplu : manualul

În colecția „Lovanium“, colecție de cultură generală, publicată sub direcția profesorilor de la universitatea Louvain, figurează *Introducerea în studii de arheologie și istorie a artei**) de Jacques Lavalleye.

Lucrarea este un „manual de metodă“ destinat după spusele autorului „studentilor, colecționarilor și publicului atras de studiile de arheologie și istorie a artei“. În alte lucrări de același gen, el are meritul de a fi expus în prealabil condițiile și principiile de constituire, ceea ce v-aș putea numi într-un cuvînt „teorie“ sau, mai puțin ambițios, regulile de joc. Istoria artei este prezentată aici ca o ramură a istoriei, anume desemnată ca știință cu același titlu ca alte obiecte care sînt istoria literaturilor, a științelor, economiei etc.

După autor, istoricul de artă se bazează, pe de o parte, pe datele furnizate de arheologie,

*) Lucrarea este unul dintre rarele manuale de care se dispune; publicat mai întîi la Casterman în 1946, a fost reeditat, la Louvain și Paris în 1958; apoi, ceea ce e esențial, cum am mai reamintit, a fost reluat în *Histoire de l'art*, T. IV, Paris, Gallimard, 1968. Encyclopédie de la Pleiade în cap. intitulat: „Istorie a istoriei artei“ (p. 1320—1366). E vorba de altfel de capitolul final al lucrării în patru volume făcute sub direcția lui Bernard Dorival pentru *Encyclopédie de la Pleiade*: Bibliografia care însoțește capitolul citează anume „Introducerea“. Acest tom datează din 1969.

acestea fiind lipsite de judecăți de valoare; iar pe de altă parte, pe momentul respectiv de artă întrucît acesta reflectă un „aspect frumos“ care relevă și nu poate releva decît dintr-o judecată de valoare. Istoricul de artă se distinge totuși de critic și de estetician prin aceea că doar el e cel ce dispune de totalitatea faptelor grație aliatului său firesc care nu este altul decît reculul temporal. Intră astfel la socoteală, pe de o parte, datele istoriei artei care furnizează pe lingă arheologie, științele auxiliare, filologia, paleografia, epigrafia, heraldica, sigilografia, numismatica, cronologia precum și anumite cunoștințe elementare dar precise ale tehnicii fiecărei ramuri de artă, pictură, ceramică, orfèvrerie tapisserie etc.; iar pe de altă parte, judecăți de valoare dintre care nimic în operă nu indică nici de unde apar, nici cum se stabilesc și nici spre ce ne îndreaptă.

Manualul, opera lui Lavalleye are ambiția de a fi științifică. Metoda pe care o stabilește îi pretinde studentului o ucenicie precisă și riguroasă. Autorul divide cîmpul de studiu în patru clase: cronologic, geografic, tehnic și logic. După ce a schițat o scurtă istoriografie din Antichitate și pînă azi, studiază „locurile de conservare a monumentelor și a operelor de artă“ — în sol, „în situ“, în muzeele publice, în biblioteci, în colecțiile private, în expoziții — pentru a răspunde la întrebarea: opera de artă este ea oare inedită sau nu? Un capitol intitulat „Critica“ studiază cum se stabilește adevărul și/sau autenticitatea operei de artă pornind de la *critica externă*, *critica internă* avînd de partea sa drept obiectiv revelarea, după autor, a „efortului creator al omenirii din trecut“. Or, acest obiectiv, care pune anume în discuție cel de al doilea punct de sprijin, valoarea, e precizat în felul următor: „Pentru a se aprecia cît mai bine o operă profund analizată, ne convine să o situăm în ansamblul producției unui artist. Pentru a-l judeca cît mai bine pe artist trebuie să-l comparăm cu contemporanii săi, și să-l repunem în suita istorică din care face parte. Pentru a caracteriza apoi o

școală, o mișcare, e necesar ca să le plasăm și pe acestea în evoluția artistică generală³⁾. Ceea ce înseamnă a socoti ca dobândită suita istorică de care dispunem și amplasarea verigilor din care se compune. Lucrarea nu indică însă nici unde nici cum se elaborează valorile care structurează ansamblul, cum se acreditează și transformă ele. Metoda apare astfel ca regulile unui joc pe care maestrul trebuie să le predea și elevul să le aplice corect pînă în momentul în care va fi și el în stare să contribuie la lărgirea științei redactînd fie un articol de revistă, fie o „monografie“, o „dizertație“, sau chiar și o sinteză.⁴⁾

Iată foarte sumar rezumate principiile și metodele indicate studentului în arheologie și/sau istoria artei și care rămîn baza istoriei artei tradiționale. Or trebuie bine văzut că în *afară de raportul magistral, sistemul postulează și o situație istorică, socială și politică în care se acreditează principiile și metodele nu ale cunoașterii, ci a unei cunoașteri speciale, de la care pornind anumite „obiecte“, „fapte“ apar ca atare, excluzîndu-se altele, în care anumite probleme, cu excepția unora, ocupă cîmpul pe care îl structurează metodologia și ideologia legate de el.*

Cît timp, condițiile rămîn stabile, ansamblul sistemului funcționează fără dificultate. E ceea ce s-a produs pînă la o dată recentă, e drept cu prețul anumitor adaptări, azi însă nu tind să se mai producă. Artă contemporană (și aceasta nu e un fenomen și nici o invocare de principiu) încetează să-și mai revendice apartenența la Artă.

³⁾ Grosso modo operațiile se desfășoară în modul următor: 1. alegerea unui subiect „... pentru a aduce o contribuție originală, pentru a preciza noi aspecte, pentru elucidarea problemelor complicate, confuze și discutate pe bază de argumente inedite“; 2. „Bibliografia obiectului fiind stabilită, cercetătorul trebuie să descopere documente arheologice sau artistice ca și izvoare scrise sau tipărite, aluzive la subiectul în cauză“ (p. 172); 3. studiul documentelor: de văzut, clasat, descris (Pentru a fi perfectă o descriere trebuie să fie precisă, completă și lizibilă) (p. 174); 4. Sinteza, în care „documentele analizate, clasate, criticate, trebuie puse în cele din urmă

Generația actuală transformă condițiile, comportamentele, expectativa. Cît de vulnerabile ne apar judecățile celor mai mulți istorici ai artei de numai acum un deceniu sau două și aceasta pentru că depind mai puțin — cum bine vedem — de un ansamblu de fapte cît de un ansamblu de reprezentări constituite prin sistemul cultural în vigoare. *Starea de criză care afectează toate disciplinele pune în lumină caracterul problematic al fiecăreia dintre ele făcînd din fiecare o problemă.* Orice cunoaștere este invitată sau somată să-și dezvăluie pozitivitatea limitată și condiționată mărturisindu-și postulatele ca atare. Oricare ar fi eficacitatea principiului de pertinență care i se aplică, orice principiu se desfășoară azi într-o complexitate pe care însuși principiul de pertinență nu o poate ignora sau înlătura punîndu-l pe acesta în discuție. Ceea ce e bine de văzut nu numai din punct de vedere al ideilor ci și de la nivelul practicilor și al procedurilor în care se joacă efectiv partida.

Situație nouă, o nouă pertinență : apropierea sociologiei

Fără a intra în detaliul lucrărilor fundamentale, s-ar putea spune că ceea ce se propune azi sub numele de sociologia artei a pus în lumină faptul că istoria tradițională a artei e mai înainte de toate legată de existența unei clase dominante prin care corpusul operelor se organizează în ansambluri care legitimează, validează și acreditează

în acțiune“ în vederea monografiei, care cuprinde, în afară de titlu, „minuțios stabilit“ și care circumscrie „într-o formulă lapidară tot ceea ce conține lucrarea, „statutul chestiunii“, starea istorică a problemei, expozeul subiectului care face corpul lucrării în care „faptele sînt analizate, criticate și clasate, cauzele explicate, înlănțuirea lor demonstrată...“ și în fine bibliografia precisă și completă (p. 178), Lavalleye, ibidem.

tează ideile, judecățile și valorile stabilite de aceasta. În acest sens Lukács, Goldmann, Lefebvre și alții se inspiră din Marx.*)

Conștiinței provenite din natura omenească i se opune conștiința de clasă: „O idee, o operă nu-și primește veritabila semnificație decât atunci când s-a integrat în ansamblul unei vieți și a unui comportament“, scrie Lucien Goldmann, pentru care subiectul acțiunii este nu un EU sau relația subiect-obiect, care implică relația de la EU la TU, ci o relație de comunitate pe care el o numește NOI și care exprimă existența *grupului*. De aici semnificațiile nu mai sînt căutate la nivelul conștiinței individuale sau la cel al unei elite, ci în „viziunea“ despre lume care orientează conștiința colectivă explicînd-o totodată.⁴⁾ Abstracție făcîndu-se însă de nuanțe și chiar de diferențele dintre autori, acordul se stabilește pe *baza primatului și al priorității fenomenului social. Adoptiunea unui nou punct de vedere determinat antrenează schimbarea trăsăturilor pertinente, transformînd și ansamblul sistemului.*

Anumite obiecte care nu „existau“ încep să existe. Anumite probleme care ocupau primul plan se șterg sau dispar. Problema esenței artei conferă o dezafectare progresivă. Categoriile care-i erau tradițional asociate se obliterează și ele. Frumosul sublimat, grațiosul care i-a preocupat atît de mult pe filosofi, esteticieni și esești, cad în desuetudine. Dezbaterea între clasicism și romanticism nu se mai petrece deloc ca acum cîteva secole.

*) Societatea burgheză e organizarea istorică a celei mai dezvoltate, mai diferențiate producții. Categoriile care exprimă condițiile înțelegerea propriei organizări și raporturile de producție a tuturor formelor de societăți dispărute, pe ruinele și elementele cărora s-a identificat, și pe a căror vestigii, în parte încă nedepășite, mai dăinuie în ea, în timp ce ceea ce fusese abia semnalat s-a dezvoltat luîndu-și pe deplin semnificația etc.“. K. Marx, *Introduction à la critique de l'économie politique*, Paris, ed. M. Girard, 1928, p. 342.

Noțiunea de artă și de „valori estetice“ care mergea oarecum de la sine, după cum aparțineau aceleași clase cultivate, dealtfel ca și *corpusul* pe care erau fondate sînt sistematic puse în discuție. Istoria ea însăși nu mai e concepută și nici acceptată ca o suită de înlănțuiri în mîinile celor care au puterea de a le asambla. Anchete de un nou tip, ca cele ale lui Bourdieu și ale colaboratorilor săi din Franța, descoperă că delectarea, gustul, pofta de frumos, frecventarea muzeelor sînt mai înainte de orice efectul educației; că sensibilitatea, delicatețea, tactul sînt chestiuni mai puțin legate de meritul personal cît de privilegiul unei anumite părți a societății. Astfel „*practica* sociologiei artei constă, după Duvignaud,⁵⁾ în a preciza *concepte operatorii* care să nu fie nici presupuneri intelectuale, nici definiții dogmatice, ci instrumente servind analizei fără a-i defini prealabil termenii sau conținuturile. Pe de altă parte Francastel declară: „Se consideră, de către sociologi și istorici că o societate își posedă intrinsec structura economică, politică și socială. Artiștii nu fac atunci decît să materializeze valorile mediului în care trăiesc, exprimîndu-le cu mai multă sau mai puțină fericire; ei nu-și practică meseria elaborînd imperative economice, instituționale sau sociale. Și cum istoricii artei se măgulesc și ei la gîndul că au acces la opere pe un plan imediat, prin intuiția unei Frumuseți care scapă mizerabilelor contingente ale vieții, se înțelege lipsa de atenție și de progres realizate în studiul raporturilor care leagă arta de alte activități...“⁵⁾. De unde și punerea la punct avînd aerul unei puneri în gardă: „Arta nu e numai domeniul satisfacțiilor facile și imaginare ci ea informează

*) Astfel pentru acest autor conceptul de „drame“ se referă la „comportamente adunate într-un tot în mișcare“ (p. 35); cel de „semn polemic“ (p. 35) conform căruia „orice activitate semnificantă imaginară este o *comunicare* la distanță care nu se menține niciodată la acesta“ (p. 39); sau „anomia“ sau „atipismul“ (primul împrumutat de la Durkheim). Jean Duvignaud, *Sociologie de l'art*, Paris, P.V.F., 1967, col. Le sociologue, nr. 8.

activitățile fundamentale“. Ceea ce înseamnă a acorda gândirii plastice aceeași importanță ca gândirii matematice sau gândirii politice, de exemplu. „O sociologie a artei nu constă deci neapărat în confruntarea unor serii de opere cu anumite vederi istorice sau teoretice în ceea ce privește valorile în curs dintr-o societate dată. Ea poate pretinde că degajează relații care ne-ar scăpa dacă s-ar continua să se excludă tot acest sector al activităților omenești, care, de la originile istoriei, a generat nenumărate monumente și simboluri. Ea nu e o justificare a istoriei sau a sociologiei ci un complement al acestora, aducându-ne elemente originale de cunoaștere atât în ceea ce privește aparența actuală sau trecută a culturilor, cât și în ceea ce privește un mecanism important al spiritului.“ Perspectiva sociologică naște o problematizare progresivă. Activități odinioară neglijate, ignorate, chiar disprețuite, constituie obiectul lucrărilor importante ca cele deja clasice ale lui Prinzhorn ⁶⁾ și Volmat ⁷⁾. Până când nebunia pune-n discuție însăși rațiunea! „În timp ce bolnavul mental e în întregime alienat în persoana reală a medicului său, medicul împrăstie realitatea bolii mentale în conceptul critic al nebuniei“, spune Foucault ⁸⁾; al cărei ecou ciudat e această reflecție finală: „Nu există nebunie decât ca o instanță ultimă a operei — aceasta o respinge indefinit spre limite; acolo unde e o operă, nu e nebunie; și totuși nebunia e contemporană cu opera pentru că ea își inaugurează timpul adevărului său. (...)“

Viclenie și un nou triumf al nebuniei: această lume care crede că o măsoară, sau justifică prin psihologie trebuie ca-n fața ei să se justifice, deoarece în efortul și dezbaterile sale se măsoară fără măsură opere ca cea a lui Nietzsche, Van Gogh, Artaud.“

Într-o suită de opere adeseori gălăgioase, dar întotdeauna viguroase, Dubuffet, detractor al culturii, s-a făcut campionul „artei brute“, termen care se aplică producțiilor de tot felul — desene, picturi, broderie, figuri modelate sau sculp-

tate — prezentând un caracter spontan și foarte inventiv, pe cât se poate de puțin debitor artei obișnuite sau poncifelor culturale, având drept autor persoane obscure și străine de mediul artistic profesional.*) Despre „cultura de masă“ Edgar Morin scrie și el că aceasta „încetează să mai fie un univers închis opunându-se radical culturii artistice tradiționale“ și că pregătește „poate un teren în formație a ceea ce ar putea deveni o a treia cultură“, de la care începând apare ca obiect de studiu, sau simplu ca obiect, nu numai „obiect de calitate“ (cum s-ar spune om de calitate) ca cel pe care-l consideră și de care ține seamă spiritul cultivat, ci obiectul curent produs în serie: afiș prospect, bandă desenată, anunț, film, emisiuni televizate etc... pentru a ne păstra la tehnicile vizuale. *Cu schimbarea de perspectivă, decupajul se transformă: Obiectele apar sub noi trăsături care antrenează nu un complement de coerență, ci o reorganizare a coerenței. Categorii, cadre, relații, sistemul întreg se modifică.*

Ceea ce nu se întâmplă fără uimire și stupeoare cum remarcă cu umor Lowie, de exemplu: „Această manieră de a gândi mi s-a clarificat când am încercat să povestesc o povestioară în Crow clasic: vorbeam de o fetiță care nu avea decât pîinea pe care o ținea în mână și hainele de pe ea, când am fost oprit pentru a mi se spune că cele două caracteristici nu se potriveau împreună: în spiritul populației Crow nu exista nici o legătură între haine și hrană...; deci nu era posibil să-mi exprim gândul într-o singură propoziție; trebuia s-o împart în două afirmații deosebite, prima relativă, privind raritatea alimentelor, iar cea de-a doua bunurile mobiliare pe care le prezintă veșmintele.“⁹⁾ Pentru majoritatea înșilor cultivați la fel ca și o bună parte de oameni subzistă în spiritul Crow, o diviziune „firească“ între cultura tradițională și valorificată de elite,

*) Dubuffet a fondat o societate a artei brute și un muzeu.

și produsele de larg consum care aparțin vieții cotidiene. Cele două cîmpuri își au fiecare structura proprie pretinzînd formulări separate.^{*)} Trebuie să ne îndoim atît de falsa claritate a bunului simț, cît și de lumina deosebită a culturii noastre dobîndite. Apropierea sociologică pune-n lumină faptul că istoria tradițională a artei se fondează pe presupuneri, cu acordul mai mult sau mai puțin tacit al celor ce practică judecata de valoare în interiorul unei clase sau al unei anumite profesii. Ar fi evident eronat să conchidem însă că sociologia artei domină istoria artei. „Problematizarea uneia prin alta nu e nici definitivă nici absolută. Ea vădește doar că diversele sisteme de cunoaștere se revelează operante și operatorii în interiorul condițiilor care le determină ținuta și respectiv cîmpul de acțiune. Rămîne că ele își păstrează o egală ambiție de a fi „științifice“. Ce înseamnă această ambiție? O scurtă întoarcere la Taine^{**}) care a fost unul dintre primii care au enunțat-o clar, va permite o judecare a ei.

Principiul științific. Dar al cărei științe?

Vechile estetici care dădeau mai întîi definiția frumosului spunînd, de exemplu, că frumosul e expresia idealului moral, sau că frumosul este expresia invizibilului sau că e expresia pasiunilor

*) Numeroase spirite alese se miră că westernul, romanul polițist, foiletonul, banda desenată, publicitatea etc. încep să constituie studiul unor serioase cercetări. De văzut: Olivier Burgelin, *La communication de masse*, Paris, S. G. P. P. 1970, col. Le point de la question, Jean Labisse, *La communication anonyme*, Paris, Editions Universitaires, 1969, col. Encyclopédie Universitaire.

**) Aluzia mea, repet, nu e istorică pentru că nu înțeleg deloc să trasez etapele unei discipline. Caut doar să evidențiez, pornind doar de la cîteva cazuri, „construcția sistematică“ pe care o folosește fiecare disciplină și de care se vorbește din ce în ce mai insistent că e o construcție problematică.

omenești; apoi pornind de la aceasta, ca de la un articol de lege, absolve, condamna, admonesta și ghida. Taine opune metoda și modernă și istorico-științifică: „Metoda modernă, pe care încerc s-o urmăresc și care începe să se introducă în toate științele morale, constă în considerarea operelor umane și mai ales a celor de artă, ca fapte și produse ale căror cauze și caractere trebuie cercetate; nimic mai mult. Astfel înțeleasă, știința nu prosperă și nici nu iartă; ea constată și explică“.¹⁰⁾ Normele și preceptele înlăturate, principiul cauzalității permite stabilirea dependențelor constante între fapte. Fidel spiritului său „științific“ Taine aplică și verifică pe pictura italiană „Legea generală după care se produc tot timpul opere de artă, adică corespondența exactă și necesară pe care o întîlnim întotdeauna între o operă și mediul său“.¹¹⁾

După ce s-a pus problema caracterelor și a condițiilor^{*)} artei italiene, el constată că: „De acest fascicol de condiții depinde orice artă care reprezintă formele corpului. De acest fascicol de condiții depinde marea pictură. După cum lipsește sau se descompune el, lipsește și se descompune și ea. Însă ea nu s-a produs deloc, cît timp acesta n-a fost complet. Se alterează însă de îndată ce a început să se desfășoare“. Și autorul observă: „Prin această corespondență exactă și continuă, se vede că, dacă arta mare și mediul său sînt contemporane și că nu hazardul e cel ce le assemblează, ci că cel din urmă schițează, dezvăluie, maturizează, strică și dizolvă odată cu sine pe cea dintîi, prin accidentele marelui amestec Uman și prin jeturile imprevizibile ale originalității personale. Mediul aduce sau atrage arta după sine tot așa după cum răceala mai mare sau mai mică atrage sau împrăștie roua, cum lumina mai mare sau mică hrănește sau distruge porțiunile verzi ale plantelor“.¹²⁾

*) Tabla de materii ajunge pentru a ne da cîteva exemple din acestea: Condiție primară (cap. II): Circumstanțele în care s-a produs această pictură — Rasa — Caracterul propriu al imaginației italiene — Diferența

E vorba de o demonstrație al cărei scop e stabilirea treptată a unui raport determinat între doi termeni sau două serii de termeni. Marea artă se definește prin ansamblul principalilor artiști ai Renașterii iar mediul prin condițiile și împrejurările epocii. Ca primă aproximare, concluzia formulează un *raport de dependență* pornind de la un „fascicol de condiții” iar ca o a doua aproximație, dependența devine o „*corespondență exactă și continuă*” și condițiile, prelabil orînduite în fascicol, se constituie în termeni omogeni. În fine, orice aproximație fiind depășită, demonstrația se termină : „...și se poate conchide *cu certitudine* că pentru a aduce din nou pe scena lumii o artă asemănătoare, va trebui acum ca scurgerea secolelor să stabilească aici un mediu asemănător”.¹⁴⁾ Dependența, devenită corespondență, ia definitiv formă într-o *lege*. Această structură se revelează pe viu în tabla de materii care se articulează pe termenii : „cauză”, „efect”, „opozitie”, „analogie”, „diferență” etc. Astfel, apropos de pictura din Țările de Jos (partea a treia) „Cauzele permanente, I — Rasa — Opoziția dintre rasele latine și germanice.

II. Națiunea — Influența climatului și a solului — *Caractere* fizice ale Țărilor de Jos — Formația spiritului pozitiv și a caracterului calm.

III. Arta — ...Cauza insuficienței sale în Germania și Anglia — Excelența picturii din Țările de Jos — *Cauzele* superiorității sale — *Analogia* climatului Veneției cu cel al Țărilor de Jos. —

de imaginație latină și germană — Diferența între cea italiană și cea franceză.

Concordanța acestei aptitudini native și a mediului istoric. Probe. Marii artiști ai Renașterii nu sînt izolați — Starea artei corespunde unei anumite stări de spirit.

Condiții secundare (cap. III) 4 : *Il cortegiano* de Baldesar Castiglione — Personajele — Palatul — Salonul — Divertismentele — Discuțiile — Stilul — Portretul cavalerului perfect și al doamnei desăvîrșite.

Condiții secundare (urmare) (cap. IV) 5. Probe de costume și moravuri — Mascaradele, intrările, cavalcade și magnificențe — Triumfurile florentine...” Ibidem (T. I.) (2—3—4 : p. 285, 286).

Diferența de climă dintre Veneția și Țările de Jos — *Analogii și diferențe* corespunzătoare la pictori”.¹⁵⁾

În ceea ce privește demersul, un exemplu permanent de urmat. Vorbind de pictorii din Țările de Jos, Taine scrie : Pe de o parte aceste tonuri sînt pline și bogate. O țară uscată și ternă ca aspect, asemănătoare Franței de sud, partea muntoasă a Italiei, nu lasă ochiului decît impresia unei table de șah gri și gălbuie. (...) Dimpotrivă, într-un ținut umed ca Țările de Jos, pămîntul e verde și cantitatea de pete vii diversifică uniformitatea poeziei universale (...) Opus însă ținutului uscat, aici nu cerul ci pămîntul are valoarea preponderentă... În Italia un ton rămîne fix ; lumina imuabilă a cerului îl menține timp de mai multe ore același, ieri ca și mîine... În Flandra el se schimbă odată cu variațiile luminii și ale aerului ambiant etc”.¹⁶⁾

Că e vorba de rasă, mediu sau moment, că e vorba de pictura Renașterii în Italia, în Țările de Jos, sau de sculptura greacă, *metoda constă în a stabili dependențe constante între fapte*. În ceea ce privește principiul care-l inspiră, fondează și ghidează, el este următorul : „Descoperirea acestor dependențe în științele fizice a dat oamenilor mijlocul de a prevedea și modifica pînă la un anumit punct evenimentele naturii (...) ; o descoperire analoagă în științele morale trebuie să furnizeze oamenilor mijlocul de a prevedea și modifica pînă la un anumit grad evenimentele istoriei, căci devenim cu atît mai stăpîni pe destinul nostru cu cît deslușim mai clar, legăturile mutuale dintre lucruri. În timp ce sîntem preveniți să cunoaștem Condiția necesară și suficientă a unui fapt, condiția acestei condiții și așa mai departe, avem sub ochi un lanț de date în care ajunge să deplasăm o verigă pentru a deplasa tot ceea ce urmează. În așa fel încît ultimele, chiar situate dincolo de acțiunea noastră, se supun prin contraacțiune de îndată ce unul din precedente

379 cade sub incidența noastră. Tot secretul progre-

selor noastre practice, de trei sute de ani, sînt cuprinse în acest fapt⁴⁷.

Acest principiu este același ca cel pe care-l profesează savanții de azi. Nimic de schimbat. Mai e vorba apoi de a cunoaște și condiția suficientă și necesară pentru a prevedea și, pornind de la aceasta, de a acționa în cunoaștere de cauză. Poate părea însă cu atît mai ciudat cu cît metoda „științifică” a lui Taine a căzut într-o atare desuetudine. Aceasta pentru că „științele umane” nu au științific decît numele sau mai exact că ele nu se pot exersa științific decît în anumite arii care variază și în condiții ele însele variabile, căci *stabilirea de fapt* pe care se bazează depinde tot timpul de factorii sociali, culturali, tehnici și politici, asociați valorilor în mișcare. Așa se face că psihologia abisală, de exemplu, a operat profunde bulversări.

Conținut manifest, conținut latent

Cu riscul de a schematiza la maximum, situația s-ar putea rezuma în felul următor: oricare ar fi ideea pe care ne-o facem despre cauzalitate, principiu metafizic capabil să cunoască adevărul și însăși firea lucrurilor, sau concept epistemologic desemnînd felul de a organiza sistematic faptele experimentale, se constată că tradiția occidentală, cel puțin de la greci încolo, a pus accentul pe rațiune, aceasta fiind considerată drept calitatea distinctivă a omului. Nu e de mirare astfel că cîmpul la care a fost aplicat principiul cauzalității s-a revelat conform naturii a ceea ce-l fonda și determina: rațiunea iluminează raționalul tot așa cum raționalul reflectă rațiunea. Raport de simetrie, sau mai degrabă simbioză: dar diversitatea propusă, rațiunea alege ceea ce-i este propriu și din ceea ce se poate susține; pe de altă parte, în diversitate se oferă chiar elementele proprii alimentării rațiunii. Sistemul se fondează pe *conștient*. Cu sprijinul principiilor de

identitate, de non-contradicție și ale terțiului exclus care organizează raționamentul logic. De ansamblul acestui dispozitiv se ocupă Freud punînd în lumină triplul etaj al *Eului*, al *subconștientului* și al *supraeului* care se edifică începînd cu *libidoul* conform unei duble postulări a Erosului și a Thanatosului, începînd cu descoperirea *inconștientului* în care se joacă, după părerea noastră, viața fiecăruia din noi, de unde provine și istoria omenirii: „Calificăm drept conștiință orice proces psihic a cărei existență ne e demonstrată prin manifestările sale, dar despre care de altfel nu prea știm totul deși se petrece în noi. Sintem dinaintea lui ca în fața fenomenului psihic care se petrece în aproapele nostru”. Pornind de la ceea ce spiritul rațional socotește drept derizoriu sau marginal, el lărgeste cîmpul de exploatare la vis, la actele ratate, la uitare, la vorbele de spirit, la cele mai neînsemnate acte ale vieții cotidiene. Reînnoind materialul de observație, reînnoiește maniera de a stabili fapte și semnificații. *Conținutului manifest*, așa cum apare el în fața conștiinței, el îi opune *conținutul latent* ascuns în inconștientul, cele mai adesea refutat, și pe care-l pune în lumină prin analiză. Și asta nu că ar recuza principiul cauzalității; îl aplică doar altundeva și altfel.

Explicația științifică nu e modificată în principiu; apariția unei *noi dimensiuni* provoacă bulversarea structurii stabile. Și începînd cu această descoperire capitală s-a extins psihanaliza dincolo de terapeutică, la fenomenele vieții individuale și colective. „De la explorarea viselor s-a ajuns, pe o altă cale, la analiza creațiilor poetice mai întîi și apoi a înșiși poezilor și artiștilor. Prima constatare după aceasta a fost că visele imaginate de poezi se comportau adesea, în analiză, ca niște vise autentice⁴⁸”.

De atunci, lucrările inspirate din psihanaliză sînt atît de numeroase încît au impregnat toate științele umaniste. Tuturor, sociologiei, lingvisticii, istoriei, dreptului, etnologiei le dă o extindere de perspectivă atît de mare încît disciplinele rațio-

naliste, tradiționale, par strimtorate. Și nu e cel mai mic paradox că psihanaliza, ale cărei influențe încep să scadă de un deceniu sau două în Statele Unite pe plan medical, afirmă, dimpotrivă, peste tot o vigoare crescută pe plan epistemologic. Fortăreața a raționalismului. Universitatea îi deschide și ea porțile. Spărgînd limitele raționalismului tradițional, ea furnizează un model pe care autori din ce în ce mai numeroși îl socotesc drept științific. Cum spune de pildă Ernst Kris :

„Vorbînd de psihanaliză, ne referim la un ansamblu complex de construcții și noțiuni generale pe care sînt bazate ipoteze specifice unui cadru de studiu lărgit al comportamentului uman și care permite examenul unui mare număr de factori interdependenți. Ipotezele psihanalitice satisfac exigențele generale ale teoriei științei. Ele grupează noțiuni particulare într-altele mai generale, indică apoi care texte sînt semnificative pentru validarea și respingerea ipotezelor specifice, facilitînd totodată formularea altora noi care la rîndul lor, pot fi și ele verificate. După aceea, construcții și noțiuni de bază pot fi revizuite din timp în timp pentru a-și menține utilitatea...”

„Sistemul complet al psihanalizei oferă actualmente cele mai mari șanse de înțelegere și de previziune a comportamentului uman. E un „sistem deschis” obținut prin sincronizarea ipotezelor formulate de-alungul dezvoltării psihanalizei — un sistem, nu numai susceptibil de o extindere și de un amendament constant, ci bazat pe clarificarea anumitor contingente semantice”.²⁰⁾

La o primă abordare am fi tentați să credem că explicarea de tip logic sau rațional a lui Taine și apropierea psihanalitică de Freud, n-au nici un raport între ele. Privînd mai de aproape constatăm că și una și cealaltă vizează să stabilească și chiar stabilesc dependențe constante între fapte. Exigența cauzală este aceeași, numai că atunci cînd se exersează pe un material „conștient” la primul (rasă, mediu, moment) ea se exersează pe un material „inconștient” la al doilea (vis, lapsus, joc de cuvinte etc.). Noțiunea fap-

tului subzistă, conținutul doar se schimbă.

Metodele care-i aparțin conștientului rațional pun dealtfel „firesc” în lumină conștientul după cum și modelul psihanalitic pune tot „firesc” în lumină inconștientul. *Principiul de relevanță indică o alegere care ea însăși relevă atitudinea de la care pornind s-a întreprins studiul. El indică astfel validitatea unui demers și nicidecum veridicitatea lui.*

Epistemolog în fașă sau „pervers polimorf” ?

Pentru Piaget a cărui epistemologie genetică are azi autoritate, inteligența derivă din acțiune : „A cunoaște un obiect înseamnă a acționa asupra lui și a-l transforma pentru a sesiza mecanismele acestei transformări în legătură cu acțiunile transformatoare ele însele. A cunoaște înseamnă a asimila realul în structuri transformatoare care sînt structurile pe care le elaborează inteligența ca prelungire directă a acțiunii”.²¹⁾

Cum au arătat-o lucrările savantului și echipei sale, copilul își construiește activ psihismul pe etaje.

„Pînă la optsprezece luni aproximativ (perioada senzorial-motrică) copilul încearcă să reproducă un rezultat obținut din întîmplare apoi intenționat. Efortul de comprehensiune a situațiilor în care se află duce la construcția schemelor de acțiune al căror fapt principal e schema de conservare prin care se asigură de permanența obiectelor solide. Anumite operații cauzale se stabilesc în legătură cu spațiul și timpul ; ceea ce îl incită să facă experiențe „pentru a vedea” (a arunca o jucărie, a căuta s-o strîngă etc.).

Cam pe la doi ani începe a doua perioadă care durează pînă la șapte, opt ani și care se caracterizează prin formarea funcției simbolice, în special a limbajului. Simbolurile permit suplinirea absenței, gîndirea rămînînd totuși în stadiul pre-operator. Operațiile nu se interiorizează încă în noțiuni. Prezentată sub formă de bulgăre sau

baston, aceeași bucată de pateu va fi judecată în mod diferit, tot așa cum zece fise vor da impresia unei mulțumiri mai mari cînd sînt răs-pîndite.

A treia perioadă începe spre șapte, opt ani, caracterizîndu-se prin interiorizări, coordonări și descentrări crescînde care permit o reversibilitate operatorie progresivă. Operațiile de reunire, de disociere conduc la clasificare și înseriere. Dar în acest stadiu operațiile rămîn tributare obiectelor procedînd din aproape în aproape; sînt deci concrete.

Spre unsprezece, doisprezece ani se manifestă a patra și ultima perioadă al cărui palier de echilibru se stabilește la nivelul adolescenței. Raționamentul leagă operațiile concrete, spiritul se sprijină pe ipoteze. Operațiile zise „proportionale” se dezvoltă după o combinatorie care permite punerea și rezolvarea de probleme. Inteligența se dezvoltă deci începînd cu acțiunile senzorial-motrice elementare pînă la sistemul de transformări pe care le constituie raționamentul abstract.²²⁾

Cu totul altul este demersul lui Freud pentru care dezvoltarea copilului se face după un anumit număr de stadii în funcție de organizarea libidoului. Stadiul oral, primul stadiu al sexualității are drept sediu gura. Legat de plăcerea pe care o simte copilul în urma excitării bucale din relația intimă cu mama în momentul alăptării, el e axat pe alimentație avînd drept scop încorporarea. Cel de-al doilea stadiu al evoluției libidoului, care se situează aproximativ între doi și patru ani, e legat de funcția de defecare (expulzie — retenție) și de valoarea simbolică a fecalelor. În timpul acestei perioade se afirmă la copil sado-mazochismul care corespunde dezvoltării stăpînirii mușchiulare. Tot în acest stadiu se adaugă valorile simbolice ale darului și ale refuzului conform echivalenței: fecale = cadou = bani. În ceea ce privește stadiu falic, care-l succede pe cel oral și anal, acesta se caracterizează prin unificarea impulsurilor parțiale date de organele genitale. În acest stadiu comun fetelor și băieților se mani-

festă complexul lui Oedip, deși evoluțiile respective nu sînt aceleași. Băiatul simte cu atît mai viu amenințarea castrării, cu cît mai mult se interesează de propriul penis descoperind în același timp că fetele nu au așa ceva. Pe de altă parte, fata descoperind sexul, simte „dorința de penis” care o face să vadă în tatăl său obiectul dragostei.

Stadiul falic se divide și el într-un alt număr de faze: auto-erotism, înclinare homosexuală, hetero-sexuală cu care individul operează succesiv integrarea într-un fel mai puțin coerent, dar fără să facă să dispară impulsurile infantile care se manifestă continuu și care, dacă sînt în sens real stăpînite, sînt totdeauna gata să intervină, cum o dovedesc psihologia vieții cotidiene și analiza visurilor.

Pe de altă parte, Piaget vede dezvoltarea copilului în funcție de o „operativitate” care nu e nici performanță, nici explicabilă prin simpla experiență sau transmitere socială. „Ea e produsul construcțiilor succesive și factorul principal al acestui constructivism, este o echilibrare prin autoreglări, permițînd remediarea incoerențelor momentane, rezolvarea problemelor și depășirile crizelor și a dezechilibrelor printr-o eliberare constantă de noi structuri pe care școala le poate ignora sau favoriza conform metodelor întrebuintate.”²³⁾ Freud în schimb situează dezvoltarea în funcție de organizarea libidoului care îndreaptă transformările impulsurilor sexuale atît spre obiectul cît și spre scopul său. Primul se atașează de operațiile care conduc copilul de la manipularea întîmplătoare la construcția logică prin concepte cu scopul elaborării unei cunoașteri raționale; al doilea se leagă de manifestările sexualității care revelează atît prezența subconștientului cît și pe cea a supraeului în incoștient. Ar fi evident ridicol să conchidem că unul îl domină pe celălalt sau că unul e depășit de celălalt... Ar trebui mai degrabă remarcat că odată cu Piaget partea „conștientă” se clarifică datorită etapelor pe care el le distînge, iar cu Freud partea incoștientă,

însă într-o altă lumină. Dar aceasta nu pentru că Freud „raționalizează“ inconștientul ci pentru că descoperă ceea ce disimula raționalismul. Apropierea extinde câmpul de investigație „învăluind“ cercetarea rațională la fel cum îl „învăluie“ și pe observator.

Știință sau paraștiință

În lumina epistemologiei genetice, psihanaliza poate apărea mai puțin științifică decât este pretenția lui Freud de a face știință. La drept vorbind sentimentul este totuși cel ce domină. Mediile științifice nu sînt dispuse să așeze pe același plan lucrările lui Piaget, ale cărui concluzii sînt prevederi, și cercetările lui Freud care scapă verificării experimentale sau cel puțin celei tradiționale. Astfel va fi de mirare nu numai că psihanaliza se propagă în științele umane, ci că marile întreprinderi îi consacră fonduri considerabile prin intermediul publicității.

Dacă publicitarii reușesc să mărească cifra de afaceri grație a ceea ce folosesc din psihanaliză, aceasta înseamnă că ea le furnizează ceea ce se așteaptă de la știința luată în sensul cel mai riguros, adică drept mijloc de prevedere a comportamentelor și a modalităților de acțiune asupra lor. Paradoxal însă, „sanctiunea publicitară“ de care nu ne dăm seama decât pe plan economic, și care ar părea aproape neavenit s-o invocăm, accede la planul epistemologic făcînd oficiul de „verificare experimentală“ căreia știința clasică îi datorează statutul!... Aluzia e oare excesivă? În orice caz merită să fie examinată. Statutul științific nu pare să mai provină exclusiv din demonstrația logică; se pare că azi el se extinde și la condițiile în care experiența e pe cale să se producă. Deci în interiorul schimbării noastre de situații, se pun problemele și tot în cadrul ei trebuie și abordate. Astfel ne-am mai putea întreba dacă cultura pe care o generează

mass-media nu constituie, prin raport cu cea tradițională, un fel de „extensiune“ echivalentă cu descoperirea lui Freud. Și la fel cum nu se mai poate fără inconștient, nu se va mai putea nici fără masa de mesaje care ne învăluie din toate părțile — memorie sau inconștient planetar? La fel, apoi, dacă dezvoltarea intelectuală e datorată, după epistemologia genetică a lui Piaget, cunoștințelor pe care le căpătăm „...din fapte și nu din obiecte“, ²⁴ nu ne-am putea oare întreba dacă după secole, sau chiar milenii de operații relativ aceleași pentru toți copiii, pipăit, manipulat, clasare, inseriere, asamblare, orînduire etc., *mass-media*, și mai ales televiziunea, voiajul accelerat și avionul, nu sînt la originea noilor operații care vor acționa și ele la rîndul lor asupra modului nostru de stabilire și înlănțuire a faptelor?

A răsuci butonul și a vedea ivindu-se pe ecran scene din toată lumea, și chiar din afara lumii, nu are echivalent în trecut. Problematizarea generalizată care se dezvoltă rupe cu pozitivitatea tradițională punînd în discuție noțiunile de obiect, clasificare, metodă ba chiar și principiile.

Dacă este exact că fiecare știință presupune alegerea unui punct de vedere particular, începînd cu care contează doar trăsăturile zise pertinente care permit realizarea unei descrieri acceptabile, adică coerente; dacă-i adevărat că prodigioasa dezvoltare a științelor și a tehnicilor ține în mod esențial de aplicarea acestui principiu — astfel, Galilei smulgîndu-și observațiile din „mediul religios“ pentru a le supune doar verificării experimentale — ar fi totuși eronat să se conchidă o „iluminare“ progresivă antrenînd în urma ei adevăr și fericire. „Orice teorie științifică e un mit relativ la interpretarea forțelor Naturii“ ne pune în gardă Spengler care precizează că: „fiecare teorie e chiar de la origini o ipoteză de lucru. O ipoteză de lucru nu are nevoie să fie «adevărată», tot ceea ce i se cere e de a putea fi pusă în practică. Ea are drept scop nu cuprinderea și dezvăluirea secretelor universului ci darea lor în folosință cu scopuri determinate“. ²⁵ Se poate ju-

deca excesiv pesimismul de care dă dovadă autorul „Declinului Occidentului”. Rămâne doar dificultatea de a-i refuza discernământul. E sigur însă că *întreprinderea* cunoaşterii e legată de scopuri determinate şi interesate. În mod esenţial, Marx a arătat că este vorba de forţe productive şi de raporturi de producţie.

Fără a merge pînă la o subscriere a determinismului care s-a extras din pasajul celebru al *Ideologiei germane* după care „gîndurile clasei dominante sînt în toate epocile gîndire dominantă, aceasta însemnînd că *clasa* care are puterea materială dominantă a societăţii, are puterea sa spirituală dominantă”, trebuie să constatăm însă că cunoaşterea face parte integrantă din sistemul în care trăim. Ştiinţa încetează să ne apară în lumina „pozitivismului său interior”. Ca singurul fruct al eforturilor eroice care smulg adevărul din secole de superstiţie.

O nouă etapă începe azi. Cunoaşterea de tip ştiinţific nu pare să-şi mai fie suficientă şi totul se petrece ca şi cum şi-ar fi luat drept ghid o altă cunoaştere, „cunoaşterea pilot”. În plină aventură a spaţiului şi a timpului, e vorba de a se conduce după un tablou de bord, care trebuie inventat! Cultura nu mai e un adaos, ea devine acel ceva prin care ansamblul tehnicilor, al ştiinţelor, al aparatelor (şi-n final chiar şi al oamenilor) funcţionează sau nu.

CAPITOLUL 14

De la agricultură la tehnocultură

De cîteva decenii, schimbările sînt atît de numeroase, se succed într-un ritm atît de accelerat încît ar părea aventuros să le clasăm sau chiar numai să le distingem după rangul importanţei. Ne-am putea totuşi întreba dacă mutaţia de care e de atîtea ori vorba (şi care are cel puţin avantajul că le grupează pe toate într-un singur cuvînt) n-ar trebui totuşi căutată în cultură sau mai degrabă în ideea/îmagine pe care ne-o facem despre ea. E semnificativ faptul că organizaţiile internaţionale şi naţionale, organizaţiile non-guvernamentale o pun pe primul loc.

Însăşi grija faţă de cultură e totuşi recentă. Abia la sfîrşitul secolului al XIX-lea cultura a început să fie privită sub aspectul său global. Relativa obscuritate nu trebuie totuşi să ne reţină şi nici mai ales să ne facă să ne aruncăm privirea pe singurele zone clare sub pretextul că numai ele ar fi susceptibile de definire şi investigare ştiinţifică. În ciuda întrebuintării adesea improprii sau abuzive la care e supus termenul, cultura a devenit *locul nostru comun* pe o scară necunoscută pînă acum. Toate naţiunile, toate mediile caută s-o situeze şi să se situeze în raport cu ea, iar lumea a treia şi mai mult. În însăşi aproximarea sa, această topică în formare, înglobează fenomenele cele mai diverse. Ceea ce nu se petrece fără contradicţii, confuzii, absurdităţi. Dar

aceasta e vigoarea fenomenului ; trece toate obstacolele somându-ne să-i răspundem sfidării. *)

O schimbare nucleară

În introducerea la studiul pe care l-a făcut despre muncitorii francezi, René Kaes arată că reprezentările culturale se grupează în general în patru fascicule de omologii între diferitele sensuri agricole și cele intelectuale :

„a) Ansamblul *griilor* față de : pământ-spirit pentru perfecționarea stării sale naturale.

b) *Starea* de : pământ-spirit, modificată astfel de acțiunea voluntară a omului.

c) *Modalitate* sau formă particulară a dezvoltării pământ-spirit.

d) *Îngrijiri* și *întrețineri* ale produselor pământului-spirit, în scopul *ameliorării* randamentului — cunoașterea unui obiect particular¹.

Fonduri, semințe, fertilitate, muncă, coacere etc., azi încă termeni de specialitate, de trunchi comun, timp de secole cultura agrară a fost reprezentată, și transmisă, după modelul agriculturii ancestrale. Omologia pământ-spirit s-a modificat puțin odată cu apariția industriei. Aceasta pentru că „nucleele imaginate” tradiționale sînt refractare noilor moduri de gîndire. Totuși cultura se propune a fi din ce în ce mai puțin o defrișare a „naturii umane” pentru a dobîndi roadele de care se leagă ameliorarea calității și a randamentului. Ea apare din ce în ce mai mult ca un produs artificial care dezmințe permanența unei „naturi umane”. Aceste fenomene sînt departe de a fi distincte, iar schimbările tehnologice care le însoțesc departe de a fi univoce.

*) Marea presă, radioul, televiziunea, cinematograful, publicitatea, cîntecul și romanele populare ; pe toate aceste căi masive de informație și de vis a căror uluitoare dezvoltare caracterizează lumea modernă, omul civilizației tehnice e pe cale de a elabora o nouă cultură. Care-i vor fi însă conținuturile ? limbajul ? funcțiile ? valoarea ? efectele ? Și cum se va defini ea în raport

Pe de altă parte sociologii și antropologii concură la sublinierea faptului că culturile sînt diverse și că ele au fiecare o coeziune proprie. Etnocentrismul care ne-a fost propriu atît de multă vreme se vede acum peste tot dezmințit. Cultura *noastră* nu se mai confundă cu *cultura*, după cum nici spiritul *nostru* cu *spiritul*. Convingerile noastre cele mai stabile se sfărîmă. Noi ansambluri de valori și comportamente se profilează punînd în discuție cultura și revendicînd pentru ele legitimitatea termenului.

Marea schimbare (care e încă departe de a fi o evidență pentru cea mai mare parte din noi) constă în deplasarea de la cultura agrară spre un nou complex pe care l-am numi cu un cuvînt : „*tehnocultură*”. Ruptura atinge schemele cele mai inveterate de asimilare. În loc să luăm cunoștință de schimbare într-un mod progresiv, ca agricultorul care ară, seamănă, udă și culege în ritmul anotimpurilor, noile fenomene ne asaltează prin „pachete” și prin *cuante*. Nu e vorba însă aici numai de o forțare a analogiei cu fizica. S-ar putea tot atît de bine evoca „flashul electronic”. Lucrurile se schimbă sub ochii noștri într-o străfulgerare. Înlănțuirea etapelor face loc golurilor fulgurante, fasciculelor de proiectare al căror spectacol îl dă circulația urbană, și pe care-l găsim fiecare în ziar sau la televizor. Ne sînt afectate modurile cotidiene de aprehensiune și comportamentele, punîndu-se în discuție chiar și educația.

Cum răspundem însă noi la toate acestea ? Grosso modo, există cei care apără ordinea stabilită, și se apără și pe ei — fie că este vorba de instituții, de forța publică, învățămînt etc. Chiar însă cînd fac profesiune de disponibilitate, o fac

cu altele ? Asupra acestui subiect situat la însăși răscrucea marelui actualități și a științei sociologice, revista „Communications” publică lucrările, reflecțiile și problemele cercetărilor Centrului de studii și comunicări de masă (Școala practică de înalte studii), cit și pe cele ale specialiștilor din întreaga lume. Acestea sînt obiectivele definite din primul număr de Georges Friedmann în 1961.

atașându-se tot de valorile tradiționale, ultima lor armă fiind represiunea.

Vin apoi „cei care critică” și care ocupînd o situație oarecare denunță insuficiențele, abuzurile. Vederea lor e „reformistă”. Pentru ei e vorba de a remedia o stare de lucruri sau de a o corecta printr-o adaptare progresivă.

În ceea ce-i privește pe „contestatari” ei revocă pînă și existența și rațiunea de a fi a societății noastre. Părăsind calea reformistă, depărtîndu-se de îndoiala metodică, ei pun totul în mișcare pentru a-i veni de hac „sistemului”, unii ținînd chiar discursuri iar alții recurgînd chiar și la violență. Pe margine stau apoi și hippies, înzorzonați sau nu, iubitori sau nu de droguri, găsînd bucuria în nonviolență și a căror existență le apare multora ca o acuzare sau ca o tentativă de mîntuire. Și astfel sînt și dintre aceia care „scapă”.

N-am ști însă ce să spunem despre cei care — cercetători, artiști, savanți, și înși de tot felul — pretind a fi „mai presus de toate acestea” sau undeva „pe alături” în favoarea unei vocații consacrate în întregime științei lor, artei sau indiferenței lor.

Eroarea s-ar produce dacă s-ar ajunge la o tipologie. Or nu e vorba decît de indicații. De altfel e probabil că noi toți participăm în proporții variabile, și după momente, cu atitudini diferite, dacă nu totdeauna în act, cel puțin în gîndire.

Acestea fiind zise, s-ar comite o altă eroare dacă ne-am menține constanți, regretînd sau osîndînd întruna. Aprecierea moralistă și ia buna credință drept alibi. Și pentru că ne aflăm în prezența unei culturi ca *artefact*, trebuie s-o și considerăm ca atare.

Propriu culturii, observă etnologii, îi este opoziția față de natură. Grație acestei opoziții, organizată în sistem, există societatea. Reamintînd demonstrația lui Radcliffe-Brown, Lévi-Strauss declară că „...speciile naturale nu sînt alese pen-

tru a fi „bune de mișcat” ci „bune de gîndit”.*) Dar dacă coeziunea grupului este obținută cu prețul unei coerențe „artificiale” (marcînd o diferență față de natură) cultura modernă se caracterizează, nu numai prin intervenția unei reguli sau a unui sistem de reguli, ci prin *existența simbiotică a oamenilor și a mașinilor*. După instrumentele sau uneltele pe care le-am putea lăsa, misiunea fiind terminată, organicul și mecanicul ar fi legate. Mașina calculează, gîndește și decide. Și ca un incident să survină la sfîrșitul numărării inverse (ceea ce s-a produs cu Apollo XIV la 8,02), numai un mare ordinator, fiind în măsură să facă nenumăratele calcule de care depinde determinarea mării traiectorii, ne poate spune. Problema nu e de a ceda mașinii, ci să se socotească cu ea. Iată că de milenii stăm pe pămînt și deodată ne trezim cosmonauți, avînd ca singur habitacul suprafața globului și învelișul său atmosferic. Vas precar navigînd în spațiu. Dar mai sîntem oare siguri că vom putea continua călătoria. Nu pentru că culturile s-au succedat timp de secole sîntem siguri că le vom vedea funcționînd permanent. Ecologia ne leagă de o cultură planetară.

Izbucnire a filosofiei sau izbucnire filosofică

Filosofia a trecut multă vreme drept deținătoarea cunoașterii, sau în orice caz încoronarea ei. De cînd s-au constituit științele exacte s-a spus că era mai degrabă încoronarea a ceea ce se

*) Cl. Lévi-Strauss. *Le Totémisme aujourd'hui*, Paris, 1965, p. 128. „Trecerea de la natură la cultură a avut drept condiție creșterea demografică; numai că aceasta nu a acționat direct și ca o cauză naturală. Ea i-a constrîns mai întîi pe oameni să-și diversifice felurile de a trăi pentru a putea subzista în mijloace diferite și multiplica raporturile cu natura. Dar pentru ca această diversificare și multiplicare să poată antrena transformări tehnice și sociale, trebuiau ca ele să devină pentru om obiect și mijloc de gîndire”. (p. 128).

numea odinioară „umanitate“. Și aceasta nu fără o rezistență oarecare !*)

„Dacă ne gândim că din punct de vedere al opiniei publice, al administrației și al tradițiilor universitare, profesiunea de filosof e sancționată de un respect indiscutabil, tradus prin acumularea de învățături acoperind un cîmp imens, serie Jean Piaget încă în 1967, ar trebui un veritabil eroism pentru a supune acestor uzanțe multiseculare convingerea unei insuficiențe a înseși metodelor filosofice în locul invocării modeste a propriilor lor limite personale“. ²⁾ De peste cinci sau zece ani, atît sociologia cît și psihologia și epistemologia își atribuie domenii pe care le controlează mai puțin prin speculație cît prin metode de demonstrație și de cuantificare susceptibile de verificare experimentală. Filosofia a strălucit mai ales drept o modalitate de cunoaștere totală.

Pe de altă parte, știința solicitată încontinuu de societatea care o pune la contribuție, pretinde instalații din ce în ce mai vaste, și experiențe din ce în ce mai costisitoare. O vedem de asemenea luînd aproape peste tot forma unei gândiri tehnice care se sprijină și pe cibernetică și pe teoria informației : „Cibernetica tinde să înlocuiască procedeul euristic prin algoritm, deci să stabilească drumuri certe pe care să meargă pînă la urmă cu certitudine“.**) Medicina, industria, comerțul, apărarea națională și chiar și bibliotecile și muzeele recurg la ea din ce în ce mai mult ca să devină din ce în ce mai „eficace“ prin ghidajul și controlul operațiilor de la un capăt la altul al lanțului. Eficacitate însă prin raport la ce ? E vorba de a obține cel mai bun rezultat cu cel

*) De mai bine de o jumătate de secol, Bertrand Russel o ataca deja în *La Méthode scientifique en philosophie* care datează din 1914 și care declară fățiș spunînd : „Din cele mai vechi timpuri, mai mult decît oricare altă bransă, filozofia a avut cele mai mari ambiții și cele mai puține rezultate“. Paris, Payot, 1971.

**) Aurel David : *La Cybernetique et l'Humain*, Paris, Gallimard, 1965. Coll. Idées, N.R.F. no. 67, p. 135. Ne amintim definiția lărgită a comunicării dată de Warren Weaver, cf. cap. 6.

mai mic efort, sau de conformarea acțiunii cu un scop socotit „mai bun“ ? O anumită explozie a filosofiei nu se poate face fără o anumită explozie filosofică. Nu pînă de mult știința și cunoașterea treceau drept sinonime și filosofia le reunea în același fenomen global al cunoașterii. Scopul era descifrarea universului, evidența treptată a realului, pe scurt atingerea în cele din urmă a adevărului subiectului cunoscător cu obiectul de cunoscut astfel ca, după risipirea oricărei obscurități, obiectivitatea să „nu lase nimic în afara ei din ceea ce există în realitatea asupra căreia se aplică“. ³⁾ Întreprinderea era socotită în general ca bună, bucurîndu-se de stima generală și în orice caz de considerația spiritelor iluminate.

Fără a nega acest demers și nici voința obiectivității care-l animă, savanții de azi sînt mai prudenți. Ei își limitează ambițiile la determinarea fenomenelor în secvențe care, stabilite în mod necesar, în limbajul științei, și verificate de experiență, permit să se prevadă fenomenele și odată cu aceasta să se și minuiască.*)

Dacă reflectăm la trecerea de la „cunoașterea-viziune“ sau „cunoașterea-speculație“ (în care se învăluia filosofia și care o învăluia) la „cunoașterea-previziune“ a științei, se constată o capitală schimbare de atitudine. Și atunci cînd prima vizează să atingă universul în integritatea sa pentru a-l face transparent pentru rațiunea, credința și spiritul nostru, cea de-a doua se preocupă mai înainte de toate de ajustarea acțiunii la o lume în care s-ar putea acționa tot timpul.

Căutarea unei viziuni corespunde mai degrabă situației unui om (sau a unui grup) care, sigur de existența sa materială, scutit de griji, aspiră să meargă pe calea luminată tradițional de cele trei faruri ale Binelui, Frumosului și Adevărului. Pe de altă parte, previziunea răspunde mai degrabă situației celui (sau celor) care vrea nu

*) Să ne amintim de formula lapidară a lui Einstein : „...trăsăturile caracteristice ale operei creatoare a științei : previziunea anumitor fapte prin teorie și confirmarea prin experiență“.

numai să contemple ci să și utilizeze informația în vederea unui scop, a unui obiectiv precis: să poată acționa asupra evenimentelor. „Proiectul“ care se află la originea științei și care o animă în ansamblul activităților sale, e voința de a domina, de a dezvolta puterea pînă la atotputernicie. Atitudinea previzionistă e o atitudine de cuceritor; precizăm însă, de cuceritor prudent. Orientarea științei și a tehnicii pe de o parte, orientarea societății și a cercetării pe de altă parte, tind să facă din cunoaștere, sub toate formele, mai întîi și mai presus de orice un instrument de acțiune care definește un univers de scopuri, și unul și celălalt implicîndu-se reciproc.

Să demonstrăm în trecere, fără a zăbovi asupra acestui fapt, echivocul căutării „fundamentale“ care ar fi total dezinteresată, singura care are grijă de „adevărul pur“, în opoziție cu așa-zisa cercetare aplicată al cărei scop mărturisit ar fi acela de a sluji. Distincția e oare pertinentă? Nu reflectă cumva o ideologie reziduală? Fără a-i contesta cercetării fundamentale dorința de „gratuitate“ pe care o manifestă cei ce i se dedică, e clar că rezultatele obținute vor fi utilizate, dacă nu pe termen scurt, cel puțin pe termen mijlociu sau lung. Și cum ar putea fi altminteri? Cercetarea fundamentală pretinde, adesea mai mult decît cea aplicată, instalații atît de costisitoare, credite atît de mari, încît nu vedem ce societate, stat sau guvern i le-ar acorda fără a sconta îndelung avantajele dealtfel legitime. Cel puțin să se acorde aceste credite poezilor, gînditorilor, profeților, visătorilor care, ca Buddha, Iisus, Mahomed, Shakespeare, Rimbaud, au schimbat într-adevăr ceva fundamental! Și nu e de ris. Politica urmată de „fonduri științifice“ în orice țară, arată vădit disproporția de considerare între științele exacte, cercetarea fundamentală sau aplicată pe de o parte, și științele morale, sociale, sau umaniste, pe de alta. Ambiguitatea situației, încurcătura în care ne găsim, echivocul unei anumite terminologii arată suficient că am ajuns la un punct critic. Autojustificarea nu mai merge

fără autopoluare. Industrializarea nu mai este sinonimă cu bunăstarea și fericirea. Fumul și deșeurile se vădesc a fi mai puternice antimituri decît calculele, strigătele de alarmă și toate profețiile la un loc.

Cele două sisteme

Căci trebuie cu orice preț delimitate: pe de o parte sistemul scopurilor; iar pe de alta cel al finalităților. Pentru a evita multiplele conotații care însoțesc cuvîntul scop, ar fi mai bine să folosim termenul de „performanță“ care pune accentul, în accepția sa anglo-saxonă, pe ideea de execuție, fără a prejudicia o valorificare mai mult sau mai puțin implicită. O mașină se zice că e cu atît mai „performantă“ cu cît își atinge scopurile mai rapid și mai economic. În acest sens, „progresul“ constă în „optimizare“. Astfel benzile de montaj sînt, prin comparație cu munca individuală sau în echipă, o „ameliorare“ căreia taylorismul i-a fixat teoria raționalizînd la maximum munca lucrător-mașină. Sistemul scopurilor sau al performanțelor se compune dintr-o mulțime de subansambluri sau subsisteme care se caracterizează, toate, prin „performantizare“ (dacă ni se permite termenul) care subordonează elementele și relațiile singurei eficacități tehnico-economice.

Cel de-al doilea sistem, cel al finalităților, se distinge de primul (cu care, repetăm, deseori se confundă) prin faptul că în loc să-și considere acțiunea terminată după atingerea obiectivului, indică sau propune o direcție de acțiune generală care, atribuită inteligenței divine, destinului, voinței monarhului, a unui grup sau poporului, se caracterizează prin polarizarea comportamentelor în numele valorilor socio-culturale. De unde și normele, consemnele, poruncile, sfaturile, interdicțiile, tabuurile, condamnările, exclusivitățile care fac parte din sistem condiționîndu-i funcționarea. E ceea ce am putea numi, pentru a ridica la termenul de sistem o anumită conotație statică, „pro-

iectul cultural", adică ansamblul conduitelor efective ale unui individ, grup sau societate. Oricare ar fi diversitatea activităților, *el desemnează sub numele de valori direcții preferențiale.*

Din punct de vedere istoric, sistemul de „performanțe” și cel al scopurilor au făcut relativ bună casă pînă nu de mult. Chiar dacă războaiele, distrugerile, revoluțiile n-au lipsit, ele n-au omis în principiu să-l discute. S-a putut crede multă vreme că evenimentele, în loc de a se înscrie în proiectul program al Providenței, așa cum și-l imagina Bossuet, se dezvoltau în cea mai perfectă dintre lumile posibile. Or, un lucru e să accepți concordanța sau echilibrul între două sisteme, altul să știi pe ce se fundamentează, și cu totul altceva să mai constăți că ea datorează puțin, dacă nu chiar nimic, observației directe și *totul unei reprezentări* pe care ne-o facem despre o „armonie prestabilită”. Emisă însă de cine? Și de cine transmisă? Apoi de cine receptată? A-ți pune astfel chestiunea înseamnă a părăsi metafizica. A încerca să i se răspundă, înseamnă a descoperi miturile în dosul ontologiei. Dar mai întîi trebuie să se țină cont de schimbarea adusă de informație. Cît timp însă aceasta a fost lentă și costisitoare, numai un anumit număr de privilegiați aveau acces la ea. Azi masele sînt pentru prima oară în măsură să ia parte la ea, să se-ndoiască de ceea ce credeau sau de ceea ce erau făcute să creadă, pe scurt, să judece. Astfel descoperă încet-încet că miturile fac oficiul de legătură între sistemele de scopuri și cele de finalități; descoperire însă care aduce neliniște și amărăciune. Dar distincția dintre disciplinele științifice nu-i și ea oare un mit? În orice caz o chestiune pe care n-o pun mulți elevi arhitecți. Segregația după locuință, clasă, vîrstă sau cea „socioprofesională” începe să fie o problemă. Se mai poate oare atunci construi orbește? „Ei dealtfel repetă-ntruna că nu sînt de acord cu orientarea Departamentului arhitectural, afirmîndu-și dorința de a vedea că și aspectul sociologic se tratează în mod serios. — Și nu pentru a ne transforma în

sociologi ci pentru a stabili împreună cu ei un limbaj și instrumente de lucru în comun în scopul de a răspunde problemelor din ce în ce mai urgente (...) A desena, a construi ceva frumos fără o muncă pluridisciplinară, înseamnă a construi orbește; de aceea și limbajul de bază al sociologiei trebuie învățat la școală.”⁴⁾

Or, cum ar putea fi înțelese altminteri cuvintele unuia dintre cele mai respectate personaje din Wall-Street pe care le reproduce reportajul din Le Monde: „Timp de douăzeci de ani am înghițit resurse în programul nostru de armament în detrimentul investițiilor sociale indispensabile. De unde și ceea ce numim criza urbană. Și nu-i ușor să cîștigi douăzeci și cinci de ani pierduți...”⁵⁾ Să fi venit timpul unei „treziri universale”, cum scrie Lewis Mumford. Și e cu atît mai greu de răspuns cu cît, după autor, nici gîndirea rațională nu ajunge pentru aceasta și nici îndocrinarea prin educație. Totul se petrece ca și cum contradicțiile, simbolurile și miturile, reduse la starea lor esențială, ar antrena o mișcare cumulativă, ea și cum confuzia întreținută între scopuri și finalități ar apărea de acum înainte insuportabilă. Adăugîndu-se la aceasta accelerarea tehnică, critica nu mai are timp de analiză și nici voința politică de reforme. Și astfel iată-ne pentru prima dată în *situația de a ne inventa finalitatea.*

Manuale și Mass-media

În măsura în care acceptăm că „armonia prestabilită” se asociază cu o atitudine idealistă, pe care o combat nu numai marxismul, ci și faptele cotidiene, sîntem siliți să acceptăm că cunoașterea trebuie examinată așa cum e ea efectiv, în ceea ce am putea numi „starea de difuziune”.

Cărțile de istorie folosite în școli analizează faptele cu ajutorul schemei „cauze-consecințe” care e în stare să rezolve fenomenele cele mai complexe, ca „transformările industriei și ale co-

merțului“, „mișcarea intelectuală din a doua jumătate a secolului al XIX-lea“ (sau „mișcarea muncitorească“ din aceeași perioadă: termenii sînt comutabili) *) Pentru ce să acuzi opere care relatează cu toată onestitatea de care sînt capabile evenimentele cu care s-au hrănit milioane de copii? Pentru că în manualele școlare se formează *reprezentarea colectivă* de care se leagă toată viața adulții, autoritatea maestrului, sancțiunea examenelor și care ia și formă și greutate reală.

Trebuie să ne mai mirăm oare că cea mai mare parte din manuale consideră istoria Africii mai întii de orice în funcție de cucerirea albilor? Colonialismul apare ca firul conducător legitim cu toate autojustificările pe care le comportă o atare optică. Nici traficul cu negri nici istoria lor, nici aportul cultural al Africii la preistorie**) nu sînt socotite ca trăsături pertinente. Cu excepția moralismului de rigoare, manualele și imagistica pe care o conțin se mențin la etnocentrismul european. Se înțelege că UNESCO a luat inițiativa unei istorii a Africii care să răstoarne perspectivele; fondîndu-se pe o Africă nu ca pe un pretext, ci ca pe un obiect al istoriei. „Memoriile din Africa“ vor schița prima istorie văzută din interiorul unui continent al cărui destin e legat de al nostru, spune editorul. ⁶⁾

Or dacă manualul nu-și pune deloc problema obiectelor în afara reprezentării pe care o vehi-

*) Acestea sînt doar unele dintre titlurile care se află în manualele de franceză cele mai cunoscute. Echivalentul, e necesar s-o spunem, există în toate țările dar ceea ce vizăm noi nu e eutare autor sau eutare titlu de manual ci natura cunoașterii istorice așa cum o prezintă cele mai multe manuale.

**) Rolul Africii a fost pus în evidență de cercetările paleontologice și mai ales de descoperirile doctorului Leakey din Kenia. După Jules Charles, paleontologii divid genul uman în trei specii: *Homo habilis*, *homo erectus* și *homo sapiens* căzînd de acord asupra faptului că „în munții orientali ai părții ecuatoriale a Africii, printre australopiteci, care trăiau ca și el în picioare, a făcut și s-a instalat Omul abil“. Jules Charlis, *Le Premier homme*, Paris, PUF, 1970, p. 29.

culează — am văzut ce a fost cu Africa, și cu restul lumii a treia la fel — un alt paradox de constatat e acela că manualul nu-și pune și problema propriului său mod de a fi pe care îl socotește dobîndit și în afara oricărei discuții. Un studiu istoric — e cazul s-o spunem — ar trebui să-și clarifice cum s-a făcut programul școlar, cine l-a făcut, în numele căror principii, pe ce căi și în ce condiții s-au reglat raporturile între ministere și instituții pe de o parte și între editori și difuzori pe de alta. Aceași grijă a obiectivității ar presupune să ne punem riguros și problema prețului de cost, de vînzare, a condițiilor create autorilor și traducătorilor. Ilustrarea (drepturile fotografice, alegerea de documente, reproduceri în negru sau color) ar trebui analizată ca și fenomenul difuziunii (pe ce baze și în ce condiții se-ndreaptă operele de la producător la beneficiar?). Istoricul deci n-ar trebui să se intereseze, pentru a-și satisface principiile pe care le invocă, numai de socotelile editorului, ale difuzorului sau librarului. Cîte alte probleme de care nu se spune un cuvînt sînt tratate doar în interiorul activităților profesionale! *Dacă cunoașterea provine din difuzare, nu e posibil să se neglijeze nici factorii economici, tehnici, sociali, culturali și politici care o constituie. Noțiunile depind de modurile de acțiune și deci de intervenția lor.* Cunoașterea nu e o enclavă privilegiată.

Schimbare cu atît mai notabilă cu cît nu provine dintr-un nou sistem filosofic rezervat doar intelectualilor, ci din fenomenul comunicării de masă care a spart schemele tradiționale înmulțind experiențele pe o scară necunoscută pînă acum. Și doar începem să ne punem problema puterii economice a „industriei culturale“ după expresia lui Morin, cînd concentrarea presei a avut deja drept efect provocarea, ca în Germania, a unor adevărate tulburări sociale. Dar ce va fi oare cînd, cu sateliții de comunicație, editori-furnizori vor fi în măsură să „ude“ globul din cer. *Intelsat*, fondat în 1964, își propune definirea, dezvoltarea și punerea în practică a sistemelor de comunicare pe

scară mondială. Administrarea societății e încredințată unei societăți particulare americane, COMSA. De fapt, cele 77 de țări membre ale Intelsat-ului sînt supuse monopolului S.U.A., care deține majoritatea absolută. *)

Să facem o socoteală :

1. Evenimentele nu se mai prezintă sub o dimensiune unică, așa cum îi apăreau cunoașterii tradiționale. „Decupajul disciplinar“ se ndreaptă spre „multidisciplinar“ pentru a încerca să-și dea seama de complexitatea constitutivă a situației noastre.

2. Dimensiunile „științifică“, economică, socială, culturală, politică, tehnică nu mai trebuie abordate separat ci deodată și chiar dacă ne convine să le izolăm din nevoi analitice, importante, să nu pierdem din vedere că ele operează în interacțiune și că într-aceasta faptele trebuie să fie stabile și considerate.

3. Fenomenul e cu atât mai important cu cît azi atinge, prin mass-media, o scară planetară, referindu-se nu numai la un public numeros, cum am fi tentați să concepem, ci la configurații multiple, diverse și variabile care depășesc chiar totalitatea publicului particular. 7)

4. Fenomenele relevă dimensiuni multiple care trebuie studiate în pluridimensionalitatea lor și în funcție de cea a maselor. Nu e vorba însă de a substitui un nou decupaj celui vechi ; ci de a studia raporturi complexe în însuși interiorul unei informații care le transformă transformîndu-se și el.

5. În fine, devine din ce în ce mai evident că orice activitate socială parvine ntr-un fel la *statutul de întreprindere*, adică la un ansamblu de

*) Europa încearcă să se degajeze de aceasta ; astfel programul franco-german „Symphonie“ înțelege să mențină prezența europeană. Numai că costul lansărilor e atât de ridicat că nu vedem pe altcineva în stare în afara Statelor Unite să lanseze un satelit artificial...

A se vedea Uniunea Internațională a Telecomunicațiilor. (U.I.T.)

operații organizate în vederea unui scop de atins și al unui randament de obținut.

Cum arată Pierre Viansson-Ponté, cu privire la a unsprezecea ediție a manualului lui Maurice Duverger, *Instituții politice și drept constituțional*, tradiția universitară a menținut multă vreme mitul caracterului independent al dreptului și mai ales al celui constituțional. Cursuri și manuale se îndeletniceau mai înainte de orice cu definirea instituțiilor arătîndu-le mecanismul. Or Maurice Duverger nu numai că a modificat, în ediția apărută în 1970, ci și-a și bulversat economia manualului. Nu mai există în cele aproape nouă sute de pagini decît un sfert din primul text, consacrat mai ales descrierilor ; celelalte sferturi fiind o reconsiderare a însăși concepției manualului. Analiza democrațiilor liberale nu mai constituie elementul privilegiat. Sînt tratate la fel și celelalte regimuri. Extensiunea cîmpului corespunde extinderii problemei sistemului comparativ.

Nu e puțin semnificativ că instituțiile nu mai sînt prezentate doar în perspectivele tehnico-juridice situate în contextul lor social, ele sînt influențate de dimensiunea sociologică și economică a vieții. Nu mai există nici un sistem intangibil pentru totdeauna. Referindu-se la Franța „descrierea vechilor constituții e făcută-n lumina confruntării cu problemele de fond pe care se străduiau să le rezolve, sesizîndu-se mai rar natura soluției adusă de instituțiile acutale“. 8) În loc însă de a se replea-n sine, cunoașterea se articulează pe viață și acțiune. Exemplul unei lucrări aparent specializate și austere ca un manual de drept constituțional clarifică într-un mod aparte noua orientare. Mai e încă un aspect al fenomenului care trebuie clarificat și el la rîndul său.

Cultura, activitate interesată sau nu ?

S-a crezut multă vreme, și s-a făcut mult timp să se creadă în separarea, pe de o parte, a in-

dustriei de comerț și de munca manuală, pe scurt de tot ceea ce ca fapt provine din lumea scopurilor, a meșteșugurilor, a priceperii profesionale, într-un cuvânt a *utilitarului*; iar pe de alta, de cultură, apanaj al celor ale căror aspirații îi „ridică” peste rutina cotidiană pentru a-i îndrepta spre viața spirituală, spre „adevăratele valori”^{*)} (și bineînțeles la onorurile de care-i asigură societatea cultivată). Distincția între utilitar și cultural constituie o schemă actuală tot timpul. Și nu că cei doi termeni s-ar opune simetric. Din punct de vedere al antreprenorului sau al patronului — mai ales în raport cu ceea ce întreprind — întreprinderea pretinde și inteligență și întrepiditate și simțul organizării și gustul riscului. Pentru muncitori, întreprinderea apare mai degrabă în lumina alienării, în orice caz a unei munci supuse, nescutită nici de dificultăți, nici de umiliri, chiar dacă o anumită plăcere pentru muncă rămâne un fapt real. Dar dacă șeful întreprinderii se prevalează față de muncitori de calitățile unui om de acțiune pe care el le posedă, nu-i în schimb deloc de acord cu același lucru la cei de o seamă cu sine. Fiecare patron crede că e destul de bine dotat pentru a nu fi socotit inutil, ținând totodată ca aceasta să se știe în mediul său. Cultura însă e aceea care, în calitate de „domeniu rezervat” face oficiul de semn distinctiv. Stabilind o linie de demarcare netă față de ocupațiile profesionale, ea furnizează un sistem de reperaj social, totul amestecat cu un anumit gust al poeziei, artei și speculației. Zicem „Culture-party”, cum am spune „garden party”?

Și nu e cel mai neînsemnat dintre paradoxuri faptul că o atare cultură apare ca un bun și pentru cei ce beneficiază și pentru cei ce sînt lipsiți de ea. Cei dintîi o socotesc drept un patrimoniu la care au dreptul datorită originii, mediului, educației, studiilor și meritul personal. Ceilalți văd într-însa finalul unor lungi eforturi, recompensa față de

*) Ațiția termeni care provin dintr-o atitudine idealistă care apare limpede într-o retorică culturală.

repetate privații, speranța de a lua cuvîntul și de a fi ascultați... Această considerație aproape unanimă față de Cultură se regăsește (cel puțin pînă-n ultima vreme) în reverența cu care îi sînt tratați agenții și instrumentele: profesori, școli, universități, maeștri, manuale, examene, diplome, titluri etc. (Odinioară se intra în învățămînt prin „vocație” și a învăța trecea drept un fapt „sacerdotal”).

Or această reprezentare idealistă a culturii e pe cale de a se schimba din cap pînă-n picioare și nu e vorba numai de opoziția dintre cultura „cultivată” și cea de masă. Fenomenul difuzării, încă puțin exploatat, descoperă că la interiorul cîmpului dezvoltat de noi circuite se manifestă tot felul de *culturi paralele* — subcultură, paracultură, epicultură, *cultură de underground*, contracultură.⁹⁾ De atuncî, cultura tradițională ne apare nu numai sub singurele trăsături ale Adevărului, după cum ni-l propunea o imagine foarte flatantă, ci și *sub trăsăturile Întreprinderii*. În dosul oglinzii se conturează *Organizația* care, prin intermediul unui personal specializat, pune-n acțiune o strategie și o tactică pentru atingerea obiectivelor determinate de cei ce iau decizii, mai întîi de toate în avantajul lor. Întreprinderea-cultură e ceea ce Marx, dacă nu chiar marxismul, analizează cu luciditate. Ea este aceea ce denunță *Cîinii de pază* ai lui Nizan. Ea este aceea care a fost pusă sub acuzație în Mai 68. În ce măsură cultura stabilită servește efectiv interesele economice și politice? Chestiunea implica fie un studiu istoric, fie o cercetare de viitor. În aceasta de fapt se angajează și paginile următoare. Secolul XXI e legat, pentru noi, după felul în care ne vom „juca” următoarele decenii. „Jocurile strategiei”¹⁰⁾ nu vor mai fi ceva numai spre beneficiul sau folosința firmei *General Motors* sau a guvernului, ci planuri pe scară planetară. Or pentru a prevedea jocurile partenerilor trebuie făcută mai întîi o identificare a lor!

Evidența însă e cu atît mai dificilă, cu cît în lumea noastră mereu tot mai artificială,

mai „fabricată“, destinul ar putea prea bine fi un termen comod pentru a masca și/sau desemna pe cei ce-l fac, luînd postură de „zei“ pe măsura orbirii noastre. A deschide ochii înseamnă a renunța la confortul academic atît de adesea confundat cu știința. Numai că mai întîi trebuie combătute rezistențele ciudate — tot timpul foarte vii — și cu atît mai dificil de înfrînt cu cît nu e nici de bon ton, și nici indicat să le abordezi.

Derivă, eschivă și camuflaj

Cunoașterea e un proces selectiv, pentru că se pune întotdeauna în el problema abstracției și a generalizării; surprinzător însă fiind faptul că, după obiecte, selecția operează tot timpul în aceeași direcție. Ca și cum ar fi tropisme epistemologice! Prin ce „logotropism“ de exemplu considerațiile economice s-ar putea emulsiona în așa fel încît să se dizolve de îndată ce ar fi vorba de „obiecte culturale“? Nu se confundă Gallimard cu noțiunea de ieftin și nici bugetul afacerilor culturale cu cel al Apărării Naționale, după cum nici o piscină cu o casă de cultură. Cuvîntul cultură *deturnează* atenția (cu asentimentul sau complicitatea cui? și de ce?). Ca și cum adecvarea obiectului la gîndire, prin care se definește cunoașterea intelectuală, ar fi fost suficientă să explice operațiile în actul de cunoaștere. Cine s-ar mulțumi să definească voiajul ca pe o relație dintre punctul de plecare și cel de sosire. Omitînd operațiile intermediare legate de vehicol, echipaj, carburant, personal și cheltuieli? Un logotropism de care nu s-ar cădea să ne alarmăm cît timp faptul cultural aparține afiliaților: părinți, institutori, profesori respectînd toți mai mult sau mai puțin același cadru de referințe și de valori. Dar azi, cînd efectul de masă se produce atît în emisiune, transmisiune și recepție, e greu, dacă nu chiar imposibil sau în orice caz prejudiciabil, să se mențină ficțiunea unui cuvînt înțrăripat care s-ar

hrăni doar din geniu și s-ar propaga în eter. Or nu mai e eter nici în cultură după cum nu mai e nici în fizică. Teoria informației a arătat suficient că orice mesaj e un produs care costă, fapt pe care cultura stabilită sfîrșea prin a-l masca, zicîndu-se că ar veni din laptele matern, din familie, din strămoși, patrie, profesori sau altă sursă. Or ea nu se distinge esențial de întreprinderile economice, ca telefoanele, televiziunea, sau chiar rețelele pe care le țes în jurul pămîntului marea industrie, comerțul, superpiețele...

O declarație care nu se prea acceptă dintr-o dată. Trebuie însă oare să fii barbar sau ignorant ca să-l pui pe Aristot alături de Ford? Și „umanistii“, odată ce și-au terminat cursul sau colocviul, se indignează așezîndu-se la volanul mașinilor lor. E timpul însă să se bage de seamă că dacă unul a modelat spiritul intelectualilor timp de secole, al doilea e pe cale, de cîteva decenii, să modeleze comportamentul milioanei de automobiliști de pe tot globul. Și dacă e judicios să înveți logica la școală, nu-i mai puțin judicios — și mai necesar poate? — să-nveți să conduci? Sîntem chiar în situația de a ne întreba serios dacă regulile circulației nu sînt pe cale de a le domina pe cele logice. Și ce contează azi mai mult, tehnologia Detroitului sau cea a *Organonului*? Platon a pus ideile în cer, Aristot pe pămînt, și Ford pe roate. Dezinvoltură sau absurditate?

Astfel nu numai cultura aparține unei dimensiuni economice, ci *economia însăși* — un alt aspect capital care se degajează din aceasta — este un factor cultural. Și nu numai că permite difuziunea unei culturi stabilite, ci ea însăși stă la originea fenomenelor care se dezvăluie într-o dimensiune culturală. A-l citi pe Aristot, a conduce o mașină, constituie în ambele cazuri tratarea unor informații, coordonarea unor mesaje (înlănțuire de propoziții în primul caz, secvențe de semnale în cel de-al doilea: ac care se deplasează pe un cadran, indicator roșu...). În toate cazurile, fără excepție, intervin coduri, adică sisteme reglate

de schimburi. Deci în actul de comunicare luat în sensul cel mai larg, se întâlnesc toate dimensiunile care ne compun efectiv cultura.

Schimbarea mijloacelor și circuitelor de comunicare

N-aș insista atât de mult asupra acestor fenomene dacă ele n-ar fi azi de o importanță care încă ne scapă. Și aceasta pentru că provenim dintr-o societate de tip tradițional, în ciuda schimbărilor accelerate, în care comunicarea operează în interiorul „microcircuitelor” care, familie, grup, clan, trib, sat, orașel, funcționează în mare cam după același tipar. Circulația informației nu cere decât o cheltuială de energie limitată. Situațiile puternic structurale tind să se repete. Beneficiarii, cunoscându-se mai mult sau mai puțin între ei, se mențin la nivelul vorbire (rumori, bîrfe, zgomote...) sau la atitudini și comportamente pe care le-am putea grupa sub termenul de „coduri de conivență”. Limitele cîmpului se află în timp. Tradiția fixează în moravuri norme, prescripții, interdicții. Sistemul funcționează aproape intact de la o generație la alta. Astfel comunicarea tradițională este relativ puțin costisitoare (sub rezerva „înaltei culturi” produs de lux, rezervat elitelor și care introduce relațiile între grupuri).

Fără a-i pune capăt dintr-o dată acestei situații (familia subzistă, ca și spiritul de clan și stereotipurile naționale, dar moravurile se schimbă vertiginos), *mass-media* naște „macrocircuite” care, ca marea presă, cinematograful, radioul, televiziunea, fac să apară o structură pe care am putea să n-o cunoaștem cît comunicarea ar rămîne în familie sau orașel, dar a cărei urgență ajunge pînă la ideea pe care ne-o facem despre o structură. Și cu atât mai mult cu cît, spre deosebire de americani, sîntem prost pregătiți ca s-o abordăm. Din cei cinci W, de acum chiar clasici, ai lui Lasswell : Who / says what / in which channel / to whom /

with what effect *) (Cine / zice ce / pe ce canal / cui / cu ce efect), europeanul e tentat să rețină mai ales pe cei patru din urmă care se pretează cel mai bine să formuleze problemele în termenii cu care s-a obișnuit : în „obiecte de cunoaștere”.

Această predispoziție de a privi „obiectul” provine foarte probabil din faptul că în Europa, spre deosebire de America, Biserica și Statul au jucat multă vreme un rol predominant, după cum remarcă Margaret Mead : „Dar conștiința forței potențiale a comunicării are consecințe deosebite în America, țară în care, nici Biserica nici Statul nu dețin un monopol al organelor de comunicare”. Or efectele unei atari situații, relativ puțin perceptibile pe scara comunicării tradiționale, au luat, odată cu apariția *mass-mediei*, o importanță atât de mare că n-a exagerat deloc de a vedea într-aceasta o secționare epistemologică : „În sistemul nostru american de comunicare, oricine ar dori să-și «vîndă» produsele sau mesajul său public, poate utiliza bateria completă a tehnicilor de comunicare disponibile, radio, film, presă și afiș. E caracteristic acestui sistem faptul că simbolurile utilizate pentru trezirea emoției, atragerea atenției și producerea unei acțiuni, au căzut în mâinile celor care nu vădesc nici o responsabilitate față de ele. Într-o societate ca aceea din Bali e practic imposibil ca un simbol de tipul «Satului» numit «Domnul Sat» sau «Zeul Sat» să poată fi utilizat de orice vînzător sau agitator. Simbolurile care implică o responsabilitate sînt utilizate de cei ale căror poziții diferite în societate îi pun în situația de a le da o folosință responsabilă. Dar în Statele Unite cea mai mare

*) Savanții care studiază „who”-ul, comunicatorul, examinează factorii care iau inițiativa și ghidează actul comunicării. Noi numim această subdiviziune a cîmpului de cercetare *analiză de control*. Specialiștii care se concentrează asupra lui „a spune ce” se angajează într-o *analiză de conținut*. Cei ce vizează, în primul rînd, radioul, presa, filmele și alte canale de comunicare fac *analiza de media*. Cînd interesul principal e orientat spre persoanele atinse de media, vorbim de o *analiză de audiență*. Dacă problema e pusă cu privire la impactul asupra audiențelor, chestiunea e *analiză de efect*. Wilbur

parte dintre simbolurile valorilor tradiționale americane sînt la cheremul fabricantului, al produsului celui mai trivial și mai josnic, sau al consilierului cu relațiile publice al organizațiilor celor mai năstrușnice și mai subversive¹¹.

Contrar circuitelor restrînse ale comunicării tradiționale, *mass-media* implică nu numai fonduri considerabile, ci — și noi în Europa abia am ajuns să ne dăm seama — punerea în discuție a celor care dețin puterea de a emite și manipula semnele. Vrînd-nevrînd însă nu ne mai putem lăsa pe seama Statului sau a Bisericii, dar nici a nega că acest control nu ar reveni autorității sau providenței lor. Vrînd-nevrînd studiul comunicării de masă nu se poate menține la aspectele tehnice sau culturale; el trebuie să cuprindă lanțul comunicării de la un capăt la celălalt. Astfel nu mai e posibil să se disimuleze faptul că factorul economic e indisolubil legat de cel politic. E vorba de *a stabili în prealabil unde sînt chestiunile și problemele*; ceea ce înseamnă a actualiza și perspectivele și formulările tradiționale. S-a ris pe seama scolasticilor care continuau să-și scormonească silogismele cînd luneta lui Galilei pusese stăpînire pe cer. Se continuă citarea exemplului, în fața studenților, a deciziei lui Descartes de a renunța la tot ceea ce știa pentru „a întreba marea carte a lumii“. Dar în timp ce orașul se substituie țării, cînd mașinile invadează planeta pentru instituirea unei noi „domnii“, cînd sateliții vizitează luna și marchează din ce în ce mai mult spațiul, nu-i oare timpul să ne dăm seama că ne-am schimbat optica și natura?

Televiziune, publicitate și prejudecăți

Necunoscută pînă acum un secol^{*)}, televiziunea a luat un atare avînt după război încît aparatele

Schramm: *MASS communication*, Urbana, University of Illinois Press, 1960, col. Illini Books 62, p. 117.

*) Prima imagine televizată a fost transmisă în America în 1923 între New York și Philadelphia. Fontenilles et Marty: *The Mass-media*, op. cit., p. 35.

ei se numără azi cu sutele de milioane^{*)}, și dacă s-a putut spune că copiii americani sînt „prima generație care a avut trei părinți, tatăl, mama și televiziunea“ butada inaugurează o realitate planetară. Cu excepția canalelor pur comerciale, televiziunea e socotită în general ca un „serviciu public“ destul de prost definită și greu definibilă, în care se amestecă diverse motivații. Societatea elvețiană de radiodifuziune (SSR) e în serviciul unei concesiuni al cărui articol (13) îi precizează astfel misiunea: „Programele difuzate de SSR trebuie să apere și să dezvolte valorile culturale ale țării și să contribuie la formarea spirituală, morală, religioasă, civică și artistică. Ele trebuie să dea o informație pe cît de obiectivă pe atît de extinsă și rapidă, răspunzînd și necesității de divertisment. Programele trebuie să servească interesele țării, să întărească unitatea și înțelegerea națională, contribuind și la înțelegerea internațională... **). O.R.T.F.-ul, fondat și pe principiul monopolului, a devenit obiectul unui raport zis Paye care precizează și el: „A cultiva, a distra, a informa și educa, misiuni actuale ale O.R.T.F.-ului, trebuie să rămîină mereu obiective ale radioteleviziunii. Fiecare dintre acestea presupune exigențe deosebite cărora li se adaugă dublul imperativ al deschiderii spre străinătate și a pregătirii viitorului. Totdeauna, aceste diverse misiuni nu se situează pe același plan: cultura nu constituie un domeniu particular și rezervat. E doar o rezultată. Informația, educația și multe forme ale divertismentului concurează și ele la ea“¹²⁾.

Fără a da prea multe exemple și nici insista asupra detaliilor, se constată că raportul Paye

*) 236 milioane în 1969, după Anuarul Statistic UNESCO.

**) Consiliul federal CONCESION pentru folosirea instalațiilor electrice și radioelectrice ale întreprinderii poștelor, telefoanelor și telegrafului din Elveția pentru difuziunea publică a programelor de radiodifuziune sonoră și televiziune. Berna. 27 oct. 1964. Art. 13: Principiile 1 și 2. De reținut că art. 13 a fost redactat de un filozof.

introduce cel puțin în termeni o *notabilă schimbare de concepție*. *Cultura scapă definiției tradiționale. Ea este desemnată numai ca o „rezultantă” în care și informația și divertismentul își joacă rolul lor.*

E totuși semnificativ că televiziunile care acordă un loc mai mult publicității, nu fac nici o mențiune despre determinarea misiunilor sau a obiectivelor și mai puțin despre cea a exigențelor. Cu toate că ele își trag seva din acestea și-și consacră anunțurilor orele cele mai ascultate, ideea pe care continuăm să ne-o facem despre cultură ne împiedică să-i acordăm alt statut decât cel peremptoriu. Se închiriază ecranul publicității; disprețuim „spotul” sau îl ignorăm; și-l izolăm. Prejudicata culturală duce la schizofrenie.

Nu întreprind nici o apologie, nici o „apărare și nici o ilustrare” a publicității! Aș vrea doar să atrag atenția, tot timpul distrată, asupra deturnării ale cărei victime și complici sîntem.

Păstrînd proporțiile, credințele religioase, în ciuda înălțimii vederilor și a nobilei idealurilor lor, s-au manifestat mai adesea prin acte de condiționare colectivă decât prin efuziuni, de suflute îndrăgostite de același lucru. Totuși nici cruciadele, nici masacrele, nici torturile n-au putut împiedica ca „civilizația creștină” să dureze două milenii.

„Păcatul consumării” în care ne antrenează publicitatea să fie oare mai grav decât păcatul originar? Și ce este mai grav: să mănînci mărul sau fructele supracongelate?... Comparatie sacrilegiu! Dar să deschidem ochii și să cîntărim consecințele!

Din războaie tot atît de barbare și ucigașe ca cele religioase, istoricii rețin mai puțin atrocitățile și crimele cît aportul cultural: Reforma învățăm, remediază abuzurile Bisericii și produce Renașterea, după cum Contrareforma remediază excesele Reformei producînd, după idealul de Frumos, manierismul. Școala de la Fontainebleau, începutul barocului. Printre altele!

E rău că publicitarii au început cu imanența dintr-o dată susținînd că publicitate s-a creat pentru a vinde și a face să se vîndă lucrurile. Să ne imaginăm însă o clipă că ar fi făcut profesione de transcendență oferind nu mărfuri ci fericire!...

E drumul pe care dealtfel se angajează azi și ceea ce vom reține cînd, odată dispărute produsele vom aprecia invenția căreia acestea i-au dat curs.

Publicitatea nu se reduce la simplul fapt de a vinde. Ea antrenează o activitate creatoare care pune în joc imaginația artiștilor, graficienilor, inginerilor, producătorilor de tot felul și căreia-i datorăm — fie că-i de plîns sau nu — mediul urban (ar trebui să vorbim îndelung despre discursul neîntrerupt al afișelor și vitrinelor), mediul domestic (care se schimbă cînd ne deschidem radioul sau televizorul, sau cînd citim jurnalul?...) și poate chiar și „mediul de reverie”.

Concluzia provizorie pe care mi-ar place s-o trag din aceste considerații aparent paradoxale, și care s-ar fi putut axa pe alte manifestări din lumea noastră modernă, e că a sosit vremea să o rupem cu această cultură alibi, adică aceea care pretinde că menține valorile așa-zis spirituale prin îmbinare cu avantajele societății de consum. Împotriva anacronismului de complezență, emitem ipoteza unei tehnoculturi care decide cu deplină luciditate să rupă nu cu trecutul (ceea ce ar fi pe cît de idiot pe atît de imposibil) ci cu tîrguiele și compromisiurile la care dă loc reprezentarea interesată a trecutului, și care hotărăște în mod decis pregătirea viitorului cu toți factorii activi ai civilizației noastre, în special cu *mass-media*. Asta nu înseamnă însă că eu subscriu pe deplin numai la ceea ce propun ei, dimpotrivă. Dar eu văd un rău în faptul că se persistă în voința de „se duela” totuși sub pretext că spada își are titlurile sale de noblețe. Dacă utilajul și armamentul intelectualilor sînt perimate, trebuie date la gunoi. Cum însă să ceri spadasinilor profesioniști să re-

nunțe la cizme, la apeluri, eșarfe, estocade, fente, mulinete și la întreaga retorică a scrimei? Ar trebui ieșit mai întâi în sala de arme în care să ne închidem cu egalii noștri, apoi consimțit să se iasă în stradă, să se privească în jur, să ne virim nasul în toate lucrurile, oricât de insignifiante ar părea ele, dar așa-zise la modă, în saloane de automobile, varietăți, jurnale, emisiuni sportive, prospecte, produse industriale, ambalaje și chiar în publicitate.

CAPITOLUL 15

Educație și noi demiurgi

Ar fi banal să repetăm că bintuie criza peste tot, mai banal că se menține, sau și mai rău să scu-zăm, cum sînt tentați s-o facă mulți oameni politici și responsabili, dezordinile care au loc în țara lor, susținînd că cele din alte țări vecine nu sînt nici mai puțin grave și nici mai puțin numeroase. Totul se petrece azi ca și cum transmiterea regulilor de comportament ar deveni suspectă. De aceea criza atinge școala și familia. Studiile superioare, la fel ca cercetarea fundamentală sau aplicată, sînt puse în discuție. Și de aceea mai întâi în colegii și universități studenții albi, galbeni sau negri, denunță „sistemul”. Cultura a trecut multă vreme drept ceva dezinteresat căreia i se dedica orice persoană de familie bună ca unui fel de grădinarit al spiritului. Iată însă că azi se descoperă că ea provine inițial și final dintr-un proiect care dă și natura și pe oameni pe mîna celor puternici. Nu-i deloc de mirare faptul că francezii își amintesc că liceele au fost create de Napoleon pentru a-și prepara cadrele armatei.

Pe de altă parte și americanii învață că universitățile lor sînt legate de destinul forței industrial-militare.*)

*) „Dacă e acceptată de Congres, jumătatea noului buget federal de R. sau D., va fi atribuită D.O.D.-ului. Esențialul creșterii acestui nou buget e consacrat programelor militare (909 milioane contra 223 din programele

Contestatarii nu se recrutează numai dintre studenți. Un mare număr de profesori încep și ei să se întrebe asupra unei situații care trecea odinioară drept satisfăcătoare. Neîncrederea se manifestă față de tot ceea ce e oficial.

Finalitățile omenesti, pe care educația le transmitea tradițional prin circuite stabilite — familie, cerc local, sat, provincie, națiune, școală, universitate — și al căror discurs de promoție furniza periodic formulele și imaginile, apar din ce în ce mai mult în afara contestării sub trăsăturile unui sistem. „Nu ne mai mirăm azi de obiceiurile mentale care asociază definitiv pedagogia cu stabilimentele școlare și care transformă pe nedrept într-o necesitate ceea ce nu e decât sistematizarea, fericită fără îndoială, a unei contingente”,¹ scrie Michel Tardy. Sistematizarea fiind dezvăluită apare însă din ce în ce mai clar că sub pavăza valorilor transcendente se joacă o partidă esențială foarte precisă.^{*)} Oricare ar fi însă rețușurile care i s-ar face după țări, procesul e totuși general. Or tocmai în momentul când instrucția se lărgeste, se produce un fenomen pe cât de paradoxal pe atât de semnificativ: deturându-se aparent de la singurele prevederi economice, întreprinderea industrială începe din ce în ce mai mult să-și asume roluri educative. Să-și asume însă oare în cele din urmă singură responsabilitatea? Imposibil de afirmat, deși semnele sînt destul de numeroase. Trebuie numai să le vedem, pentru ca orientarea luată să nu ducă la îndoieli; dealtfel, ziua-n amiaza mare, cu ajutorul publicității, se face o publicitate în „toate direcțiile”. Numai că cine oare privește publicitatea

civile). François Cambau. *Nixon entre les militaires et les chomeurs de la science*, La Recherche, apr. 1971.

*) Henri Janne. *Le Temps du changement*. O imagine a societății. O opinie politică pentru anul 2000. Verviers Gerard and Co. 1971 col. Marabout Université. N. 212. Bătrîn profesor universitar și ministru al Educației Naționale și al Culturii din Belgia (din 1963—1965), autorul prezidează actualmente „Planul 2000 pentru Educația Fundației europene a Culturii”.

altfel decât pentru a o vedea sau condamna? Și totuși de cu totul altceva este vorba.

Etică în pantaloni

„Pentru a trăi liber. Să-i înveți pe elvețieni să trăiască liberi? Fie totuși! Dar să-i informezi despre o revoluție... Poate! RICA LEWIS revoluționează ușor răgazarile. RICA LEWIS, croitorul Evaziunii, nu mai fabrică decât pantaloni WEEK-ENDS de toate culorile, momente de destindere în toate țesăturile, libertatea care ia linia corpului, sensul vieții... Atunci încercați RICA LEWIS pentru a trăi și a muri liberi!”⁽¹²⁾ Fiind o chestiune de croială a pantalonilor, nu merită să ne oprim asupra-i. Și totuși această prejudecată e primejdioasă. Fără a purcede la analiza anunțului^{*)} constat cât de tulburător e acest lucru, că publicitatea reușește turul de forță, dezarmînd și privirea critică și escamotînd marfa. Nimic de vinzare!... Astfel nu ne putem decât înclina în fața termenului cu rezonanță educativă ca „libertate”, „sens al vieții” care se împodobesc cu nuanțe cînd intelectuale, cînd morale: „a informa”, „revoluție” și totul aseasonat cu psihosociologia concediilor: „evaziuni”, „momente de destindere”. RICA LEWIS reușește deci turul de forță revoluționînd și piața și expresia în același timp. Și nu vinde nici articole, nici marfă. Fabrică doar „weekend”-uri și elipse; creează momente de destindere și de retorică. Fotografia funcționează și ca imagine, evocare și ca prozopopee; ar trebui în cele din urmă să fii pidosnic pentru a vedea în acest anunț altceva decât etica generoasă a „autorului” său RICA LEWIS!

*) Atari analize ar trebui să devie obiectul unei cercetări sistematice. În afară de lucrările binecunoscute ale lui Vance Packard, trebuie semnalată și cartea recentă a lui David Victoroff. *Psychologie de la publicité*, Paris, P.U.F. 1970, col. Sup.

Pelerinajul la surse sau cum devine împlantarea înrădăcinare

Pe măsură ce se dezvoltă întreprinderile multinaționale, ele riscă să se și ciocnească, dacă nu pentru suveranități naționale, cel puțin pentru reprezentări care rămân adesea vii în credințele populare. De asemenea sînt tentate să aplice ceea ce am putea numi „tactica lui Ptolemeu”. Greci de origine, ptolemeii au avut abilitatea de a reînnoi cultele egiptene cele mai vechi, nu numai pentru a întări puterea pe tronul egiptean, ci și pentru a fi considerați încetul cu încetul ca succesorii legitimi ai faraonilor. Astfel că I.B.M. nu ezită de a se folosi de intrarea în joc a cuvintelor liminare ale pactului federal din 1291, care trece drept momentul cel mai venerabil al democrației antice : „Oamenii din văile Uri, Schwyz și Nidwald, luînd în considerație neprielnicia timpului, au jurat să-și acorde sprijin și asistență din toate puterile lor”.*) După care, reporterul continuă fără să clipească măcar : „Acest exemplu de asistență mutuală durează de aproape 700 de ani. De atunci, nucleul de țărani ai Elveției primitive a devenit o națiune în cel mai înalt grad”. Dar pentru aceasta, au devenit timpurile mai puțin neprielnice ? Sprijinul și asistența sînt oare mai puțin necesare ?

„Astăzi, ca și altădată, nimic nu se poate realiza fără cooperare...” Și textul făcea legătura cu faptul că „a luat un nou chip. De exemplu cel pe care-l evocă harta centrelor de calcul IBM în

*) „Avînd în vedere neprielnicia timpului și pentru a se apăra și a se menține mai bine oamenii din valea Uri, comună din valea Schwytz, cea din valea superioară din Unterwald, se asociază împotriva oricui ar vrea să-i lovească, fie în interiorul, fie în exteriorul țării”. Cf. Maxime Reymond în *Histoire de la Suisse*. De la origini pînă în zilele noastre. T. I. Lausanne, Ed. Haeschel — Dufey, 1931, p. 231. Este ciudat să constatăm că declara-

Elveția”. Ceea ce nu se poate citi fără o tresărire, dealtfel repede stăpînită, căci atenția este îndată captată de hartă și amorul propriu calmat prin elogiul care i se face P.T.T. elvețiene fără de care „IBM Elveția n-ar fi putut ridica o organizație de tratament al informațiilor atît de eficace”.

Acum, ce înseamnă toate acestea ? Cu sau fără ghilimele, întrebarea se pune. *Ambiguitatea este atît de mare încît nu se mai știe cine vorbește cu adevărat*. Fraza-cheie a pactului federal este pur și simplu anexată de către IBM. Citez : „În primul rînd să punem la dispoziția economiei elvețiene «întreaga noastră putere și toate forțele noastre», în măsura în care și ea avea nevoie de ele pentru a rămîne competitivă pe piața mondială”. Firele sînt atît de strîns împletite încît nu se mai știe dacă textul este în cîntecul gloriei Elveției primitive sau al modernei IBM.

Dacă ne gîndim bine, este ciudat că o asemenea publicitate nu provoacă nici o reacție, nici măcar în jurnalele unde apare articolul și care totuși se arată prompte, așa cum se obișnuiește în presă, să ofere loc intervențiilor cititorilor. Totul se petrece din nou ca și cînd efectul de amorțeală datorat culturii noastre tradiționale ne-ar împiedica să fim conștienți de ceea ce este totuși scris aici, negru pe alb : că asistența mutuală a primelor cantoane elvețiene, așezată în pactul federal sub semnul Providenței, trece astăzi sub semnul IBM, cele trei majuscule ale firmei americane luînd-o înaintea celor trei mîini ridicate, ale jurămîntului. „Uzurparea” nu este explicită. Așa că se cuvine să așezăm termenul între ghilimele ; dar nu se poate contesta nici *că se joacă* pe valori păstrate ca sacre. Observația mea nu e însă de ordin moral. Înțeleg doar să atrag atenția asupra procesului prin care întreprinderea își asumă astăzi o funcție „educativă” și deci culturală.

rația făcută de IBM vorbește de Nidwald cînd e vorba de Unterwald ; este mai ciudat să notăm că această substituție a trecut neobservată.

Viitor, providență și previziune

Pe măsură ce Întreprinderea încearcă să se înrădăcineze în trecutul cel mai îndepărtat, cel mai onorat al națiunilor, în aceeași măsură face apel la motivații „futurogene” care constituie din ce în ce mai mult, dincolo de limitele naționale și cele actuale, viitorul supernațional spre care toți tindem. E ceea ce proclamă numeroase industrii, BASF, printre altele, și care „participă și la crearea unei noi lumi”.³⁾

Titlu general: „cercetare și creștere”; primul subtitlu: „Creația lumii de mâine”. „Chimia pătrunde din ce în ce mai mult în viața de toate zilele. Datorită materiilor plastice, coloranților și fibrelor sintetice, îngrășămintelor, produselor fitosanitare și farmaceutice, ea a devenit unul din principalii factori de ameliorare a nivelului de viață. Or aproape jumătatea cifrei de afaceri a chimiei revine produselor care au fost puse la punct în cursul ultimilor zece ani.

„Cercetarea industrială și deschiderea permanentă față de nevoile pieței sînt cele două principii esențiale pe care BASF și-a fundamentat politica de creștere.”

Al doilea subtitlu:

„Aproape tot atît de repede demodați ca o colecție de înaltă croitorie.

„200 din 5000 de produse comercializate de BASF sînt înlocuite în fiecare an. De ce oare se demodează atît de repede produsele chimice?”

Mai întîi, ca toate produsele, pentru că nevoile evoluează...”

O concurență foarte vie a «generațiilor» de produse.

Și apoi pentru că nevoile evoluînd, și concurența fiind foarte vie, diversele firme sînt constrînse să-și amelioreze încontinuu produsele. În această privință, sectorul materiilor plastice furnizează un bun exemplu de produse care se succed prezentînd calități continuu ameliorate...”

Și ca să-ncheiem:

„Bugetul mai multor universități”.

Efortul financiar e pe măsura efortului cercetării. BASF îi consacră în fiecare an cam 5% din cifra-i de afaceri. Aproape 500 de milioane de F. au fost astfel investite în 1969, sau echivalentul bugetului mai multor universități...”

Urmează un tablou cum se găsește în cărțile de istorie intitulat:

„Cîteva mari descoperiri BASF:

1870 — Primul succes al firmei BASF, sinteza industrială a alizarinei.

1968 — Polimerizarea directă a unei materii textile pornind de la un monomer.

Nou procedeu de imprimare prin clișee tipografice, în materie plastică (R) Nyloprint.”

Păstrînd proporțiile — dar nu e cazul să avem rezerve? — BASF „fabrică” lumea de mâine, tot așa cum RICA LEWIS ne „fabrică” „Weekend”-uri și libertate; BASF „fabrică” „noua lume” după cum RICA LEWIS ne „fabrică” „sensul vieții”; BASF revoluționează chimia după cum LEWIS revoluționează „veșmintele de concediu”. Nu-i oare semnificativ că BASF declară că produsele sale chimice sînt „aproape tot atît de repede demodate precum o colecție de înaltă croitorie?” După cum RICA LEWIS este „croitorul Evaziunii”, BASF este alchimistul viitorului sau mai degrabă chimistul consacînd cercetării „echivalentul bugetului mai multor universități”. Și totuși, comparînd, e ciudat la o primă vedere, dar care se impune foarte repede! *Întreprinderea Industrială se interferează din ce în ce mai mult cu Educația și cu Cultura.* Acest fenomen, în care ar fi simplist de a nu vedea decît abilitate, ilustrează o orientare generală ale cărei manifestări se găsesc în toate domeniile și la toate nivelele.

Fundațiile culturale

Create pe calea donațiilor sau a moștenirilor, ele sînt stabilimente de interes public sau de utili-

tate socială. Cele mai importante se află în Statele Unite, ca de pildă, Ford, Rockefeller, Carnegie și ale căror mijloace sînt, respectiv, de ordinul a trei miliarde de dolari, 632 milioane și 268 milioane.⁴⁾ Oricît ar fi scopurile lor de umanitare și dezinteresate, ele își au însă ca origine marile întreprinderi care le alimentează și ale căror nume în general îl poartă. Dar asta nu înseamnă că ele finanțează zgîrcit, cum se birfește, singurele obiective ale caselor mame.⁵⁾ Beneficiind de numeroase privilegii, dintre care cel mai mare e scutirea de impozite, ele își repartizează fondurile educației, științelor, artelor frumoase, umanităților, bunei stări, sănătății etc. E totuși semnificativ că educația ocupă primul loc. Fără a merge pînă la pretenția *Idiotului Internațional*, că „fundațiile joacă un rol determinant în concentrarea capitalistă”, că „servesce deci, schematic, întreprinderile în felul următor : 1. Pentru a acumula profituri fără a plăti impozite. 2. Ca «holding» pentru a efectua concentrările și eliminarea concurenților. 3. Pentru a face cercetări în științele fundamentale și aplicate, în studiile pieței, tranzacții financiare pentru «Corporațiile» interne și externe. 4. Ca serviciu de «relații publice» cu masa consumatorilor și a producătorilor”,⁶⁾ e legitim să se pună chestiunea rațiunii acestei priorități.

Fără a merge pînă să conchidem, în felul *Idiotului Internațional*, că fundațiile „controlează politic masele prin organizații reformiste”,⁷⁾ și în fine că în serviciul CIA și al Pentagonului, ele controlează sistemele educative : școli, universități, instituții, instituții de cercetare, de difuzare a cunoștințelor etc., nu putem de fapt să nu ne gîndim și că : „Acest efort în domeniul educativ este un element important al reglării sistemului permițînd controlul direct asupra indivizilor cu consimțămîntul lor. „A-ți transmite propriile reprezentări devine determinant, căci ele devin cele ale celor pe care-i domini.”⁸⁾ Reflecție care, chiar dacă ea se inspiră din activitatea fundațiilor special orientate spre străinătate, se aseamănă curios cu

raportul de lucru al Comisariatului francez al Planului care afirmă, cu responsabilitatea președintelui său, Bertrand de Jouvenel, că în însăși definiția culturii la care se referă „Trebuie căutate unele dintre cauzele principale ale ierarhiilor sociale tradiționale. Această cultură continuă, cu toate eforturile întreprinse, să valorifice un tip aristocratic de relații dintre om și cunoaștere, și să privilegieze un limbaj de acces și de participare la cunoaștere care e dealtfel cel al categoriilor sociale preponderente. Acest fapt are o serie de consecințe asupra rolului exclusiv recunoscut la școală, asupra metodelor de formare, asupra relațiilor dintre profesori și elevi, asupra dihotomiei dintre munca intelectuală și cea manuală...” Concluzia : „A deschide școala pentru toți înseamnă a asigura dominația unui model cultural actualmente dominant, în așa fel încît, în structurile foarte inegalitare, egalitatea de drept la învățătură are toate șansele de a produce un efect de conservare mai degrabă decît de modificare socială.”¹⁰⁾

Ar fi consolant să ne imaginăm că paradoxurile se anulează sau cel puțin se neutralizează. E mai firesc să ne gîndim că se adaugă și combină în felul amestecurilor instabile care explodează dintr-o dată ! Dar mai e oare timp ca între abdicarea și trădarea, de care sînt acuzate sistemele educative, și pretenția Întreprinderii să se instituie dascălul și reflecția ? Da, cu condiția de a considera că cultura nu mai e de acum înainte cîmpul pe care l-am moștenit.

În lumea nouă însă, cu ideile, oamenii și mașinile care lucrează împreună, ea se poate totuși și trebuie să se definească. Nu că „Weekend-urile de toate culorile” ar înlocui libertatea, că ordinațiile ar ține loc de providență, sau că viitorul s-ar măsura după durata vieții materiilor sintetice... Dar confortul unui anumit umanism e de acum caduc.

A paria pe encefal

Cu riscul de a simplifica, să recenzăm forțele actuale. Mai întîi, Statul-Națiune care dispune de

puterea dublu stabilită pe Instituție și Tradiție. Ieșite din amîndouă, Educația și Administrația îi conduc pe cetățeni de la școală la armată și mariaj pînă la moarte. „Moneda culturală“ (nu moneda absolutului) constituie o piață de control a cărei funcționare permite, ca piața banului, asigurarea echilibrului social și, paralel circulației bunurilor și a serviciilor, circulația ideilor și a valorilor. Chiar dacă conștiința politică a celor guvernați nu e decît rareori omogenă, unitatea care se stabilește la nivelul instituțiilor face ca Statul-Națiune să nu fie deloc în stare să se-ndoiască de sistem. Ce se petrece însă cînd această recunoaștere e pusă la îndoială, atacată și contestată?

Prima reacție după o perioadă de toleranță, mai mult sau mai puțin scurtă, e de a-i denunța pe detractorii autorității care, deveniți factori turbulenți, antrenează represiunea. Cea de-a doua care nu-i neapărat posterioară, se caracterizează printr-un comportament ambiguu: pe de o parte Statul caută să exalte ordinea pe toate planurile, prin toate mijloacele, în numele rațiunii, al tradiției, al binelui comun etc.; iar pe de alta, determină o serie de operații care merg de la anchetele parțiale la consultații pentru a ajunge la proiecte de reformă. Ajunge doar să privim în jur și înăuntru ca să vezi că cea mai mare parte dintre state începe cu primul „răspuns“, a doua îi înclină pe unii să accentueze represiunea, pe alții să-și sporească aproape simultan reformele! Ar fi tentant să se dea nume dacă jocul n-ar fi tot pe atît și de primejdios pe cît de mobil.

Pe de altă parte, instituțiile internaționale ca ONU, UNESCO, Consiliul European, precum și asociațiile internaționale de tot felul, sau/și reuniunile internaționale ca dezbateri, congrese, mese rotunde, atestă că o anumită conștiință, încă nedeterminată, se elaborează pentru a depăși cadrul frontierelor naționale. Oricare ar fi dificultățile, obstacolele și chiar eșecurile, este semnificativ faptul că instituții fixe, beneficiind de un loc de

fixare (Paris, Strasbourg, New York, Geneva) și instituții „flotante“ a căror proprietate este de a se deplasa cu cel mult, uneori, un secretariat ca punct de legătură, se străduiesc să lupte împreună împotriva etnocentrismului pentru a lărgi cunoașterea pînă la o dimensiune planetară. Pentru acest scop, și unii și alții recurg în general la experții ale căror rapoarte, urmate de schimburi de vederi, de colocvii, de discuții, permit ca situația să fie apreciată și — după caz — să facă recomandări. Fără a minimaliza munca acestor instituții, dealtfel numeroase și variate, trebuie totuși să recunoaștem că ele rămîn mai ales la un model intelectual și la un mod optativ. Nu se prea poate vedea cum ar putea fi altfel. N-au nici mijloace, nici teritoriu, nici jurisdicție proprie. Spre deosebire de Stat, ale cărui decizii au forță executorie, ele trebuie să se mulțumească cu o autoritate morală. De la congresul anual la organizațiile permanente care sînt UNESCO sau Consiliul European, aceste instituții (în sensul larg pe care l-am indicat) au ca trăsătură comună faptul de a grupa în mod periodic, într-un loc determinat, „pachete de materie cenușie“ care, după cîtăva vreme, revine la structurile naționale din care fac parte. Aceste adunări periodice, de energie au totuși ca efect nașterea de noi ansambluri care, chiar dacă sînt provizorii, chiar dacă nu se integrează organic, suprapun rețele noi de comunicare sistemelor naționale și regionale. Cu prețul unei imagini a cărei îndrăzneală poate părea excesivă, am fi ispițiți să spunem că pe lingă *paleocefalul* care ne leagă de cel mai îndepărtat trecut animal al nostru, și de *neocefalul* care a permis oamenilor să trăiască în societate la mijlocul comunicării simbolice¹¹⁾, începe să se constituie ceea ce aș numi *cosmocefalul*. „Tot ce cunoaștem despre lume, scrie Laborit, nu este deloc un mediu înconjurător avîndu-și locul «în jurul» organismului nostru, ci doar activitate relațională de un tip nou pe care neutronii sistemului nostru nervos o întrețin între ei.“¹²⁾ Și oare n-am putea vorbi

425 azi și de o activitate relațională pe care neuronii

noștrii o extind prin *mass-media*, după McLuhan, la scara lumii? Mutația este pe cale de a se împlini cu „mașinile de informare” care, asemenea ordinatorului, înregistrează, memorizează, clasează, raționează, transmit, propun alegeri și a căror capacitate nu este mai limitată de timp decât cea a sateliților artificiali, de spațiu. Și încă nu trebuie să ne limităm la *mass-media* în sensul strîmt al mijloacelor de informație. Întreaga tehnologie modernă se află la originea acestei noi activități relaționale în măsura în care pretutindeni sînt aproximativ aceleași gesturi, aceleași demersuri, aceleași controale, aceleași reflexe pe care le antrenează, deseori chiar aceleași gânduri, aceleași sentimente... Informația de masă și tehnologia de masă se dovedesc, de asemenea, factori de integrare. Între postul de radio sau de televiziune care oferă popoarelor depărtate discursurile, muzica, imaginile, pe scurt, reprezentările țărilor emițătoare, pe de o parte, și automodelul, tractorul, centrala electrică, buldozerul, pe de alta, diferența este mult mai mică decât pare. Pentru a fi primite, informațiile cer receptorilor o adaptare a structurilor mentale care nu este cu nimic mai prejos decât adaptarea cerută celor ce se așază pentru prima oară la volanul unei mașini. *Informație și obiecte tehnice sînt totodată modele culturale și procese structurale.* „Primitivul” poate invoca zeii pentru a-și pune în mișcare mașina, dar ea nu va asculta decât în momentul acțiunii conjugate a benzinei și a scînteii electrice, deci cînd va adopta un comportament tehnic în funcție de determinismul mecanic. De asemenea, cînd europeanul declară în numele rațiunii și al economiei, „că indienii n-au decât să-și mănînce vacile sacre” pentru a desființa foametea, el uită că vacile sînt de nemîncat tocmai prin faptul că sînt sacre. Cauzalitatea mecanică este tot atît de imperioasă ca determinismul religios. Orice comportament este legat de o cultură, de un ansamblu de reprezentări strîns integrat. Reciproca nu e mai puțin adevărată.

Oricît de ipotetic ar fi „cosmocefalul” pe cale de formare, el este chemat să satisfacă trei funcții principale :

1. Să regleze *aparatura om-mașină* care este condiția noastră cotidiană, de la apelul telefonic pînă la inima artificială ;

2. Să regleze nu numai ansambluri relativ stabile și limitate, ci mase fluide și mișcătoare ;

3. Să trateze nu numai informația stabilită de către verificarea experimentală în „domenii distincte” ; dincolo de aceasta, să adune în *rețele-răscruce* asociațiile apte de a reînnoi structurile imaginației. În deplină cunoștință a cauzei, în *tehnocultura maselor se elaborează astăzi cosmocefalul de care lumea are nevoie*, și care ar putea fi numit, tot atît de bine, și „tehnocefal”.¹³⁾

Nimic ce ar putea semăna cu un proces biologic ! Imaginile pe care le folosesc au calitate euristică și pedagogică. Ele ușurează apropierea cu prețul unui oarecare risc pe care sînt primul să-l recunosc. Totuși, ar fi păcat să așteptăm vremea cînd cunoașterea ar fi cu totul obiectivă pentru a constitui fenomenele în „obiecte științifice”. După cum relevă Werner Heisenberg, teoria cuantică se întemeiază pe un paradox. Nu cunoaștem Natura în sine ; cunoaștem doar Natura în legătură cu metoda noastră de investigare : „Această funcție de probabilitate reprezintă un amestec : ea este în parte un fapt și în parte cunoștința noastră despre un fapt...”¹⁴⁾ Pe de altă parte, dacă ar fi trebuit să observăm *înainte* toate fenomenele care s-au succedat la bordul lui Apollo XIII pentru ca, mai apoi, cu analiza informațiilor făcute, să garantăm în mod științific securitatea zborurilor ulterioare, cei trei astronauți n-ar mai fi decît o amintire sau monumentul ce s-ar fi ridicat în memoria lor... În loc de toate acestea ordinatoarele, controlorii din Houston, savanții, echipajul au trebuit să se întreacă în inteligență, în vigoare și în imaginație *pentru a face față unei situații noi, pe măsură ce ea se desfășura*. Fără a se renege obiectivitatea clasică, ce se întemeiază pe postulatul unei situații repetate la infinit, cu-

noașterea este din ce în ce mai legată de o acțiune în curs care comportă totdeauna riscul unei aventuri singulare. Că pământul a reușit să-și mențină cursa vreme de câteva miliarde de ani iar umanitatea să se mențină de un milion sau două de ani, nu împiedică faptul că sîntem și rămînem „probabili“. Trebuie să încercăm să ne tăiem o „cale exploratoare“ printre tensiunile născute de o tradiție ce se perimează și fenomenele ce se ivesc, între un corp de certitudini ce se dizlocă și probabilitățile ce se profilează, printre modul nostru inveterat de a judeca și de a simți și paradoxurile care se înmulțesc sub ochii noștri. Și mai este încă foarte important de menționat, și chiar de proclamat, că această cale nu se formulează doar în termeni de cunoștințe ci de asemenea și în mod simultan în termeni de acțiune. „Vîrsta demiurgică“ a și început.

Noii demiurgi

„Am crescut pentru că nu am deviat de la politica noastră de cercetare și dezvoltare; n-am așteptat ca cercetarea fundamentală sau aplicată a laboratoarelor noastre să producă o invenție sau o descoperire. Am început prin a hotărî crearea unui anumit tip de produs asupra căruia am concentrat întregul nostru efort, cum ar fi aparatul de radio sau telefonul, cu tranzistori, fără ca, la pornire, tehnica să fie cunoscută.“*) Această declarație a președintelui companiei japoneze Sony rezumă, prin laconismul său, observațiile

*) Gérard Morice „Are industria nevoie de știință?“ *Science et Vie* no. 629, februarie 1970, pp. 113—114. M. Masaru Ibuka rezumă, nu mai puțin laconic, raportul unui nou produs pe piață: „ponderea invenției și a descoperirii în succes este de 1, ponderea aplicației și a dezvoltării este de 10; ponderea fabricației și a marketingului este de 100“. Este o remarcă ce spune multe asupra noii situații a cercetării și a științei în lumea actuală!... (p. 112).

care au fost făcute asupra marilor firme americane, în special de către Galbraith.¹⁵ Problema constă nu atît în a răspunde unor nevoi resimțite ca atare, cît în a purcede, după anchete și sondeaje, la ceea ce autorul numește „condiționarea cererii specifice“. Consumatorul va simți în mod efectiv, ca pe o lipsă sau o frustrare, faptul de a nu avea un produs la care nici măcar nu se gîndise și pentru care tehnicile de fabricație nu existau nici ele măcar! Nu sîntem oare în plină morală fabulistică? În ceea ce privește publicul, acel „X“ care ține în același timp de dorință, de vis, de imaginație, de mit (și care va deveni după aceea obiectul-marfă identificabil printr-o mască și răspunzînd unei nevoi); în ceea ce privește întreprinderea, acel „X“ încă inexistent și pentru care procedeele tehnice trebuie încă inventate!*) Întreaga industrie se pune în mers pornind de la o fantasmă; de la o fantasmă care a luat formă și putere din provocarea lui Kennedy; visul milenar de cucerire a lunii a devenit realitate. Oare în ce măsură *Concorde* sau avioanele supersonice corespund cu adevărat — la un studiu amănunțit — nevoii de scurtare a timpului de deplasare, ținînd seama de dificultatea de a modifica infrastructura și de primejdia crescîndă a poluării? Oare în ce măsură mașinile sînt produse pentru a răspunde mitului vitezei sau vitezei care este limitată oriunde? Problema rămîne deschisă. Dar rămîne și cînd e vorba de instrumente balistice intercontinentale? Rezervele sînt de așa natură încît avem mijloacele, statistic vorbind, să desființăm de mai multe

*) Cf. citatului din revista *Fortune* din februarie 1967 pe care Galbraith îl așază ca epigraf la capitolul XVIII: „În general, Bristol Myers nu fabrică, în laboratoarele sale, nici un fel de produse, înainte de a determina lansarea lor pe piață. În mod obișnuit, se trece întîi la sondaje aprofundate pe lîngă consumator și la diverse alte studii asupra pieței, apoi pune la punct o anumită concepție asupra vînzării, care merge pînă a lua în considerație campanii publicitare. Doar atunci se întoarce spre laboratoare pentru a pune în fabricație produse susceptibile de a răspunde acestor specificații“.

ori planeta.*) Frica atingând un prag greu de trecut, ne purtăm ca și când ea n-ar exista !... Absența este tot atât de frapantă într-un caz ca și în celălalt. Pe de o parte, fabricăm ceva în funcție de o fantasmă și nu de o nevoie ! Pe de alta, stocăm arme atât de ucigătoare încât ele însele interzic propria lor folosire ! Atotputernicia se revarsă asupra unui vis despre care nu se știe prea bine dacă prefigurează fericirea sau Apocalipsul, poate pe amândouă deodată.

Inversarea filierelor

Acesta este, după Galbraith, fenomenul la care asistăm : Marea Întreprindere Multinațională,**) GEM, tinde din ce în ce mai mult, prin tehn structură, să-și planifice producția astfel încât, securitatea sa financiară fiind asigurată, ea să se poată consacra propriei extinderi. Tezele economiei clasice sînt repuse pe tapet, ca, de exemplu, suveranitatea consumatorilor, legea cererii și a ofertei, piețele care primează, maximizarea profiturilor, independența statului, independența educației naționale etc. Fără a pretinde că aceste principii sînt, pur și simplu, revoluate, autorul afirmă că sînt în curs de a trece la starea de mituri. De fapt, *puterea depinde din ce în ce mai mult de cine preia inițiativa și are mijloacele de a realiza inițiativele pe care le ia*. Însăși expresia este legată de rigoare : ea lasă să se înțeleagă, în favoarea conjuncției și, că putem după voie să

*) Să amintim că, după Institutul pentru Pace de la Stockholm, fiecare din cele cam trei miliarde de locuitori are cam 15 tone de explozibil suspendate deasupra capului său.

**) „După părerea noastră, un grup de întreprinderi ajunge cu adevărat la multinaționalitate atunci cînd prosperitatea sa încetează să mai depindă de o singură națiune ; este, fără îndoială, cazul, atunci cînd o națiune nu reprezintă mai mult de 30% din profitul său și nu mai mult de 50% din capacitatea sa de inovație.” Octave Gélinien, „Marea armată și întreprinderea multinațională”. *Le Monde*, 16 februarie 1971.

legăm sau să dezlegăm cei doi termeni ; ea mai lasă să se înțeleagă că, odată țelul fixat, putem după voie să căutăm și să punem în operă „mijloacele” proprii pentru a-l atinge. Dacă este posibil să raționăm astfel în anumite sectoare și la anumite nivele, raționamentul încetează de a mai fi valabil la nivelul producției industriale. Nici alegerile, nici strategiile, nici tacticile nu mai depind de o singură voință. Chiar dacă antreprenorul individual sau familial continuă să existe, tehnologia modernă a trecut în mîinile „organizațiilor” a căror extindere este legată de o planificare, astfel că, după toate opțiunile făcute, nu mai este practic posibil să se facă vreo cale-ntoarsă. Exploatarea spațiului este una din aceste opțiuni care, născută dintr-o prisoare, antrenează, fără doar și poate, America și lumea spre astre. Industria militară este o alta, și sînt presupuneri cît se poate de întemeiate ca nici cultura să nu facă excepție.

Vreme de secole s-a trăit cu ideea că geometria euclidiană corespundea realității, tot așa cum fizica părea definitivă în vremea cînd Newton o pusese la punct. Or, geometriile neeuclidiene, ca și teoria relativității și fizica cuantică, au dovedit că nici vorbă nu poate fi de așa ceva. Ceea ce nu înseamnă deloc că teoriile moderne au minat teoriile clasice. Departele de a se exclude, ele se completează. Fiecare teorie este valabilă în interiorul condițiilor date. Sînt astfel puse în evidență, pe de o parte, vanitatea oricăror pretenții de absolut ; pe de alta, limitarea noțiunii de validitate. La scara casei pe care o construim, geometria lui Euclid rămîne valabilă ; la scara universului, este valabilă cea a lui Riemann, așa cum a întocmit-o Einstein care preia ștafeta. De asemenea fizica clasică continuă să dea socoteală asupra fenomenelor macroscopice. Pentru fenomenele electromagnetice, se recurge la teoria cuantică.

Nu pretind că aceste considerații se aplică exact la fel la problemele de cultură ; cred

431 numai că ele permit să se facă o punere la punct ;

în măsura în care continuăm să aplicăm culturii și educației o „teorie umanistă”: putem face și facem reflecții interesante, ba chiar utile, dar pe care trebuie să ne ferim a le crede absolute sau chiar generale. Ele relevă, asemenea conceptelor legate de această teorie, ceea ce s-ar putea numi *limita de aplicabilitate*. În măsura în care acceptăm faptul că condițiile s-au schimbat în mod radical, cum este astăzi cazul, devine evident faptul că, conceptele și ansamblul teoriei trebuie să se schimbe și ele la rîndul lor. Acesta este punctul pe care l-am atins. *Poate chiar l-am depășit*. Dincolo de cultura „clasică”, dincolo de cultura de masă, n-am intrat noi oare în „cultura demiurgică”, aceea în stare să se programeze și să se programeze chiar și pe noi fără vrerea noastră? Science-fiction? Indiciile nu ne lipsesc, tuturor. Ascunse în știrile răspîndite în presă, la radio, la televiziune, este drept că ele devin *indicii sau semne doar în contact cu „fenomene catalizatoare”*, cum ar putea fi numite, de exemplu, concentrația industrială. Nu este zi care să nu ne anunțe o nouă fuziune de care cultura și responsabilitățile culturii nu se ocupau deloc pînă atunci și de care se preocupau cu atît mai puțin. Produsele industriale nu țin oare doar de economie? Dar condițiile se schimbă. Pentru noua domnie a Marii Întreprinderi Multinaționale, *planificarea cere o programare mereu mai riguroasă a viitorului, adică eliminarea progresivă a oricărui factor de incertitudine*.

În măsura în care nivelul de trai crește și în timp ce nevoile elementare și chiar cele secundare sînt acoperite, apare un fenomen necunoscut pînă acum: necesitatea pentru întreprindere nu numai de a ghida procesul de consumație, ci de a interveni în punctul său de origine. Într-adevăr, în acest punct coincid producția, din care întreprinderea își trage rațiunea de a exista, capacitatea de a exista, de a se dezvolta și consumația care răspunde nevoilor, dorințelor, aspirațiilor maselor. Or, dacă coincidența încetează și deosebirea depășește o limită tolerabilă, ansamblul

întreprinderii este amenințat de dezintegrare (în felul coloniei penitenciare a lui Kafka sau al mașinilor care se distrug pe ele însele ale lui Tinguely?). Pentru ca coincidența să se mențină trebuie ca punctul de inserție între producție și consumație să subziste, ca planificarea să fie primită de către masă, iar *consumatorii să dorească ei înșiși viitorul ce li se „produce”*. La limită, ar fi de dorit ca acel cod genetic ce asigură reproducerea vieții viețuitoarelor să fie însoțit de un cod cultural care ar permite reproducerea indefinită și infinită a consumatorilor!...

Se vede spre ce sîntem îndreptați, „conversiunea la consumație” nu este mai puțin imperioasă decît conversiunea religioasă. Am putea ezita în mod rezonabil între detergenți, mărci de whisky și mașini; este treaba publicității să ne facă să preferăm Omo în loc de Ajax, Johnnie Walker în loc de Black and White, Citroën în loc de Alfa-Romeo și vice-versa. Dar dacă s-ar întîmpla ca să nu mai fie considerată curățenia ca un bine și jegul să fie ridicat la rangul de valoare socială; dacă s-ar întîmpla ca în urma unei alarme colective, alcoolul să fie declarat nociv, deci condamnat; dacă s-ar mai întîmpla ca un nou Jean-Jacques Rousseau să ne convingă să părăsim mașini, whisky, țigări, detergenți, frigidere, pentru a regăsi doar bunurile naturii? În lipsă de un Rousseau, Yoga, zen, drogul... Dacă s-ar întîmpla... nu este deci exclus ca o asemenea „pacoste” să se întîmple. Cu condiția ca schimbarea de dispoziții să fie masivă și contagioasă. Dacă zece persoane renunță la țigară sau la mașină, le vom felicita; o sută de persoane? vom hotărî că neplăcerile te fac să reflectezi; dar dacă presa, radio-ul, televiziunea, școala, guvernele ar cădea de acord să denunțe „răul de consumație” de care sîntem atinși?... Este deci o problemă de viață și de moarte pentru Întreprindere, aceea de a controla organele de hotărîre individuală și organele de difuzare colectivă, într-un cuvînt, de a controla *educația și mass-media*, deci cultura pe cale de dezvoltare pentru care a fost deja făurit con-

ceptul de Educație permanentă. Încă o dată, să ne ferim de maniheism; dar nu vom ști niciodată de ajuns cum să ne îndreptăm atenția către interferența telurilor și scopurilor.

Indicii și semne

Cu ocazia deschiderii Salonului de aparate Audio-Vizuale, care a avut loc la începutul lui 1970 la Porté de Versailles, *Le Monde* din 5 februarie anunță, în rubrica sa „Sciences”, că „Thomson—C.S.F. a regrupat activitățile grupului în acest domeniu, într-o singură societate, Thomson—C.S.F. Audio-Video. Aceasta îmbină mijloacele a două societăți: Thomson—Télé—Industrie, pe de o parte, specializată în televiziune cu circuit închis și aplicațiile sale pedagogice, industriale și comerciale și Hortson, pe de altă parte, principal constructor francez de echipamente profesionale de proiecție și de studio cinematografice de format 16 mm. La aceste două societăți se adaugă un departament a cărui activitate principală se îndreaptă spre proiectare de vederi fixe și de filme în casete (...)”.

Dublă vocație: „Thomson—C.S.F.—Audio-video” — indică un comunicat al Companiei — ar avea o dublă vocație. Primul său aspect ar fi de a pune la dispoziția celor ce le folosesc quasi-totalitatea auxiliarelor electronice audio-vizuale utilizabile pentru educația și formația profesională: circuite închise de televiziune în negru și alb și în culori, mijloace de înregistrare și de reproducere (magnetoscoape și E.V.R.), proiectarea de vederi fixe și de filme, telecinematografie etc.” Cel de al doilea aspect va privi concepția și realizarea de „sisteme audio-vizuale mergînd de la laboratoare de limbajuri pînă la instalații complexe, făcînd apel la informatică și pentru care ea va beneficia de sprijinul filialelor și al unităților specializate ale grupului Thomson—Brandt (...)”.

Organizație multinațională: „Thomson—C.S.F. Audio-video” face parte, împreună cu Librăria Hachette și Banca din Paris și din Țările de Jos, dintr-un consorțiu care este pe punctul de a încheia un acord cu E.V.R. Partnership pentru exploatarea în Franța a E.V.R. (Electro Video Recorder). E.V.R. Partnership este acum compusă din societatea americană C.B.S., din compania engleză Imperial Chemical Industries și din societatea elvețiană CIBA. Thomson — C.S.F. va fabrica, în uzinele sale, pentru piața franceză — lectorii filmelor speciale permițînd difuzarea, pe ecranele televizoarelor standard — programe pedagogice sau recreative înregistrate după procedeul E.V.R. Librăria Hachette va asigura, pentru Franța, punerea în casete E.V.R. a programelor de orice proveniență (filme, bande magnetice etc.) și eventual difuzarea lor.

Fără a vrea cîtuși de puțin să bănuim de astfel de intenții decît absolut legitime, pe consorțiul ce grupează întreprinderi americane, engleze, elvețiene, franceze, olandeze, dintre care fiecare are o dimensiune multinațională și numără activități diverse pe care le controlează, este semnificativ totuși că asemenea organizații își concentrează mijloacele lor tocmai în vederea educației, formației profesionale, a informației specializate și a informației de masă.

Trebuie oare să dăm mai puțină atenție nouității pe care firma americană I.T.T. a lansat-o în noiembrie 1969 (vezi *Le Monde* 27.XI.1969), „o ofertă publică de cumpărare asupra acțiunilor Așezămintelor Pigier (cursuri particulare de formare profesională, de secretariat și mai ales de contabilitate)” ? Ceea ce la o primă vedere ar putea părea curios din partea unei întreprinderi care — a douăzeci și una după clasamentul din *Fortune* — dă o cifră de afaceri de aproximativ 25 miliarde de franci, chiar dacă cursurile Pigier dispun de cinci sucursale și de două sute de școli în Franța și în țările francofone și care, pe de altă parte, alimentează cam cincizeci de mii de elevi în Franța și în străinătate, dintre care

zece mii prin corespondență. Fără îndoială, învățămîntul prin corespondență este un sector în plin avînt în Europa, dar probabil că este și dintre căile prin care se stabilește, într-un timp mediu sau în termen mai lung, o posibilitate de „control”. Marea întreprindere nu se mai limitează la producția de produse industriale, așa cum a făcut-o în ultimele decenii; ea se orientează din ce în ce mai mult spre educație și învățămînt.

Nu mai este deci o întîmplare dacă informatica pune totul în lucru pentru a juca un rol hotărîtor. Cu ocazia celui de-al 10-lea tîrg european de material didactic DIDACTA, care a avut loc la Basel în mai-iunie 1970, IBM Elveția și IBM Germania au demonstrat într-un stand comun posibilitățile de folosire a echipamentului electronic: „— Utilizarea IBM 1130 cu ajutorul limbajului de programare APL, ca «ordinador de masă.» — Aplicarea tratamentului grafic al datelor cu ajutorul unei unități de afișaj și al unui trăgător de curbe în domeniile tehnico-științifice și al gestiunii de întreprindere (Planned Graphic Support). — Simularea unui calculator analogic (CAMP — Continuous System Modeling Program)”. Așa cum subliniază comunicatul, ordinatorul „este în măsură să rezolve nenumărate probleme în învățămînt și administrație școlară. Cauzele acestor probleme sînt, de exemplu, efectivul mereu în creștere al elevilor, școlile și clasele înșesate, lipsa de profesori și o evoluție extrem de rapidă a materiilor. Nu numai că avem nevoie să învățăm mereu mai mult, ci mai mult — aceste cunoștințe îmbătrînesc astăzi mai repede ca oricînd”. Și toate acestea sînt cît se poate de exacte, cu condiția să nu rămînem aici. Este de primă urgență să înțelegem că dacă predarea de la profesor la elev a dezvoltat și dezvoltă o comunicare și o realitate de tip „magistral”, comunicarea care se elaborează la îndemnul ordinatoarelor va „modela” spiritul celor ce le folosesc, în același timp, prin structura aparatului, prin hardware, încă și mai mult prin structura programelor,

prin packages, prin „software”: este dovada că software-ul permite exportarea structurilor fără să se observe.

La pornire, poartă marca structurii unde a fost conceput...; la sosire, în momentul aplicării sale în alt context, împinge, pentru a pune în loc, structuri identice cu a sa, căci dialogul oameni-mașini pe care îl cere comandă distribuirea responsabilităților în organismul ce-l folosește; astfel, acest organism sfîrșește prin a semăna cu cel care a realizat programul sau cu cel pentru care a fost conceput. *Cu software-ul, structurile se transmit deci prin modelare.*¹⁶⁾

„Puneți un tigrul în ordinatorul dumneavoastră” — ne sfătuiește — ca și ESSO — CAP, cel mai important grup european de software. Nici nu se putea mai limpede. Pe de o parte SOVAC, marea bancă franceză de finanțări specializate, conștientă de ascensiunea software-ului Computer Service la nivelul industrial cel mai specializat, asigură de-acum încolo finanțarea acestei investiții cu același titlu ca cel al unei mașini sau al unui avion de afaceri. „Această constatare, adaugă ea, e o etapă esențială în istoria informaticii.” După „preistoria informaticii”, care datează din anii 1960 și la care important era sistemul electronic, un deceniu a fost de ajuns pentru a face din software, așa cum mai spune anunțul, „un produs industrial”. Se înțelege, din această clipă, că UNIVAC nu ezită să publice: „Clar de pămînt pe orizont lunar... Viitorul este o tradiție UNIVAC” pe cheazășia celor «101 ordinatoare UNIVAC pentru misiunile Apollo». Puterea și încrederea își dau mina pentru a face din ordinador tată, mamă, profesor, ghid, pilot, providență. Nici un domeniu nu-i scapă, nici medicina, nici dreptul, nici istoria, nici estetica. Mai mult și mai bine decît directorul conștiinței sau decît sfătuitoarea ei, el poate interveni și intervine peste tot, în tot și în orice moment, tot atît de bine pentru a alege un fel de mîncare cît și pentru a alege un soț, o soție sau concediu à la carte. Ordi-vacanțe, „primul sistem informațional oferind marelui

public informații personalizate pentru concediile sale“ pînă la plăceri și divertismente, se amestecă în toate. În acest cîmp nou se elaborează opțiuni, atitudini, decizii, inițiative, pe scurt, comportamentul nostru. Fiecare dintre noi este un fel de „terminal“ conectat la presă, la radio, la televiziune și curînd, la ordinatoare.

Întreprinderea „semiurgică“

Problema este cu atît mai importantă și mai gravă cu cît dacă sărăcia a fost porția tuturor țărilor de-a lungul istoriei, dacă foamea continuă să ucidă bărbați, femei și copii cu milioanele, dacă locuitorii acestei țări pe cale de dezvoltare, nu încețază să-și vadă soarta înrăutățindu-se în același timp prin demografie, inflația generală și disproporție crescîndă cu societățile „post-industriale“ — este un fapt că țările bogate, oricare ar fi contrastele (de exemplu, apariția unui nou proletariat) au intrat într-o eră nouă și pe plan economic și pe plan cultural.¹⁷ Produsele fiind în abundență pe piață și relativ la îndemîna tuturor (din punct de vedere statistic cel puțin, care comandă *marketingul*), dorințele, nevoile, aspirațiile se îndreaptă din ce în ce mai puțin asupra unui anumit obiect, asupra unui anumit produs, decît asupra semnelor cu care acel anumit obiect, anumit produs, este dăruit în funcție de o reprezentare valorizată. Pan-cultura (dacă mi se permite acest monstru) este pe măsura nu numai a opulenței ci și a emisiunii „pan-semice“ care corespunde industrializării și comunicării de masă. Din clipa în care relația a încetat să mai existe între produs și nevoie, ea se stabilește pe *ideea* sau *imaginea* ce ne-o facem despre produs, ba chiar asupra *mărcii*... „...În măsura în care limba reflectă mentalitatea unei societăți, abundența de substantive comune născute din numele mărcilor (fermoare, celofan, frigider, secotină, vaselină,

claxon etc.) dovedește locul deosebit de important pe care marca o ocupă în spiritul contemporanilor noștri. Totul ne face să credem că expansiunea fenomenului mărcii este strîns legată de ivirea structurilor sociale și economice proprii civilizației moderne. Concluzie cu care anchetele coroborează din plin : preocuparea mărcii crește odată cu extinderea urbanizării, a mijloacelor de comunicare în masă, a participării sociale.

(...) Imaginile mărcii sînt reprezentări colective încărcate de aspirații, de idealuri, de sentimente mai mult sau mai puțin obscure. Ele se înrudesc prin aceasta cu miturile. Astfel elaborat cu ajutorul tehnicilor științifice, sprijinindu-se în permanență pe ele, mesajul publicitar tinde — paradox care pînă astăzi n-a fost, după cîte știm, suficient pus în evidență — spre nașterea unui fel de mitologie, din obiectul cotidian. Prin acest univers mitic, ca printr-un ecran, omul de astăzi zărește și judecă lumea obiectelor.“¹⁸

Așa că nu ne mai miră că turismul „vinde“ statii și service-uri, că oamenii politici și guvernele caută să-și „îmbunătățească imaginea“, că orașele se străduiesc să și-o „modifice“ pe a lor pentru a atrage mai mulți oaspeți, că „leagănele artei și ale culturii“ sînt oferite „începînd cu F...“, de către companiile aeriene.¹⁹

În ceea ce o privește, moda a devenit o puternică emițătoare care nu se distinge în mod esențial de radio, televiziune sau chiar de școală, în afară de faptul că este mai abilă în a produce și în a manipula semnele. Este emițător tot ceea ce are posibilitatea să elaboreze mesaje și de a le difuza. „Pan-semia“ nu este deci un neologism pe care să-l putem primi cu un zîmbet de circumstanță ; ea *este* realitatea cotidiană în care am început să trăim.

Niciodată nu s-a pus, atît de mult ca astăzi, cu o asemenea acuitate, dubla întrebare : Cine „controlează“ emițătoarele și difuzoarele ? Cine le dirijează ?

E o întrebare la care ar fi greșit să credem că trecerea timpului sau posteritatea vor aduce un

răspuns. Pan-semia produce mesaje rapide și masive alături de care circuitele selective ale culturii tradiționale sînt relativ încete și limitate. Trebuie deci să sperăm că cei ce-și fac o profesiune din a reflecta sau care au acceptat misiunea de a reflecta, pe scurt, educatorii, nu vor fi întrecuți în viteză de către emițătorii masei; cu atît mai mult cu cît „a fi-ntrecut în viteză” nu mai înseamnă doar, așa cum încă se crede, a fi în întîrziere. *Viteza devine ea însăși emițătoare*. Cei ce sînt remorcați se vor afla fără îndoială în fața unei culturi mereu mai diferită de a lor, care se va fi constituit fără ei și care va fi din ce în ce mai greu de ajuns. Aceasta este amenințarea „meduzată” căreia ne expune puterea crescîndă a mass-mediei.

De aceea trebuie acordată cea mai mare atenție acelor care, dejucînd capcanele „științei”, îndrăznesc să-și pună întrebări asupra ei și asupra raporturilor cu axiologia, căci: „Nu există știință a omului unde să nu intervină noțiunea de valoare”, declară Jean Lacroix.²⁰ La care, face ecou afirmația nu mai puțin precisă a lui Auguste Salazar Bondy: „Orice discurs real, ordinar sau științific asupra omului comportă în consecință o opțiune de valori și o intervenție în real”.²¹ Formularea unor asemenea declarații are inconvenientul de a trezi o adeziune cu atît mai imediată și mai generală cu cît problema rămîne pusă în termenii tradiționali cărora nici un umanist demn de acest nume nu va refuza să li se subscrie. Oare la fel va fi și atunci cînd un economist ca François Perroux va dezvălui fără menajamente presupunerile și consecințele?

„Conceptualizările economiei contemporane exprimă (cu un anumit rafinament și în sisteme de simboluri a căror aparentă rigoare dă iluzii) o normă care trebuie să rămînă implicită, pentru că nu este demonstrată și pentru că dacă discutarea ei ar începe, orice arhitectură logică a economiei ortodoxe ar amenința să se mineze.

„Norma acesteia: contradicția între avantajul individului și avantajul colectivității este depășit

de către piață; lăsați piața să facă treaba, consultați-i prețurile și restul vă va fi dat pe deasupra.

„Din această formă fundamentală decurg numeroase norme-consecințe (din teoremă, s-ar spune, *dacă* ar fi demonstrată, descind nenumărate corolare).

„Conceptualizarea economică în starea sa prezentă nu este neutră: ea este o ideologie disimulată într-un sistem de concepte aparent nete, distincte și operaționale.

„În ceea ce privește *modelele* economice, utilizate ca înlocuitori ai experimentării (imposibile) și ca mijloace ale observației (greu de organizat *științific*) ele sînt instrumentul principal al gîndirii și al analizei economice. Cu *condiția* totuși să nu fie folosite ele însele pentru a justifica și a consolida coaliția prezentă a intereseilor, alianțele și coalițiile actuale ale puterilor.

„O critică strînsă a structurii lor, *dovedește contradicția majoră ce le separă*.

„Pe de o parte, ele admit maximizarea (optimizarea) rezultată din alegerile presupuse raționale și eficace ale indivizilor și exprimată în termeni de piață, de concurență.

„Pe de alta, ei implică în *mod necesar* o combinație capitalistă de *puteri* (economie, investiții, întreprinderi) fără a procura mijloacele de a descrie și de a evolua în mod obiectiv efectivele economice ale acestor puteri.”

Dacă, așa cum mai scrie autorul: „...Piața nu poate fi înțeleasă în afara societății în care funcționează”, și că „o disproporție strălucitoare apare, între *persistența ipotezelor de bază*, depășite și de nepăstrat, dar pe care le păstrăm din comoditate, pe de o parte, și *masa calculelor* conduse de către mijloace mereu mai puternice și mai rapide, pe de alta...” „a merge mai departe, așa cum fac mulți, pe acest drum, înseamnă a renunța să controlăm în *mod științific* știința economică. Înseamnă a participa în mod activ la minciuna socială și la reaua credință socială și a pune în *ecuații* (simple, de altfel și puțin adaptate la obiect) o ideologie de justificare și o apologie

indirectă a capitalismului actual". Falsa neutralitate a conformismului și pseudo-obiectivitatea unei anumite cunoașteri fiind demistificate, „ne rămâne doar că omul este pentru om *resursa* unică. Asta nu înseamnă doar că producția tinde spre consumație. Asta înseamnă că *orice* activitate economică tinde la valorizarea *oricărui* om, în dubla sa capacitate de purtător de energii producătoare și de purtător de nevoi și de aspirații.

Maximum maximorum al unui ansamblu social nu poate fi evaluat și nici măcar întrezărit atita vreme cât n-au fost întreprinse punerea în *valoare* și punerea în *operă* sistematică a Resurselor umane".²²

Logii și/sau urgii ?

O luptă cu totul nouă a început, cea a „logiilor” și a „urgiiilor”. Primul sufix folosește în general pentru a desemna științele — arheologie, etnologie, geologie, teologie... — cu derivații în „log” și „—logist” aplicate savanților ce se ocupă cu ele. Ideea subînțelege sau mai curînd schema pe care subînțelege această concepție este aceea că fenomenele sînt chemate să devină „obiecte de cunoaștere”, să facă parte dintr-un ansamblu de relații. În *studiul rațional* ce rezultă de aici, accentul se pune asupra *punerii în formă regulată*, a gîndirii, a cunoștințelor și a informației, asupra *punerii în formă regulată* a discursului și a comportamentului savantului. Toate științele ascultă de acest model, care ține de „atitudinea cognitivă”. Suffixul „—urgie” desemnează în schimb ceea ce ține de acțiune, *punerea în practică*, așa cum se vede din metalurgie, siderurgie, demiurgie de exemplu. Ideea sau schema ce o subînțeleg se referă la început și înainte de orice la ceea ce s-ar putea numi printr-o hiperbolă „creație”, ceea ce face ca ceva care nu exista să înceapă să existe. Or, dacă „—logiile” s-au înmulțit și au putut prospera în condiții socio-

istorice relativ stabile și în folosul circuitelor de comunicație, ele însele relativ limitate și stabile, s-ar putea foarte bine ca astăzi să fim în luptă cu „—urgii” care nu încetează la rîndul lor să se înmulțească și să prolifereze în folosul dezvoltării *Mass-mediilor*. Este oare vorba de o luptă deosebită ? Sau rezultatul trebuie căutat într-o complementare a noului tip, acțiunea și cunoștințele unindu-și resursele într-o atitudine care va face parte atît uneia cît și celeilalte în același timp ?

În deplină cunoștință de cauză, se pare că semiologia, „care studiază viața semnelor în sinul vieții sociale”, așa cum o definește Saussure, trebuie astăzi să fie dublată de o „semiurgie” care nu numai că „studiază în ce constau semnele, și ce legi le conduc”, dar și *participă la producerea, și transmiterea lor, pe scurt, la realitatea produsă de semne*. Educația epocii noastre există cu acest preț, și ia din ce în ce mai mult chip de creație.

PERSPECTIVĂ PENTRU O NOUĂ ATITUDINE

La sfîrșitul acestei anchete unele semne de întrebare pot fi socotite drept cîștigate. Fie că e vorba de cunoștințe, de natura lor, de transmiterea lor, de împărțirea lor în obiecte, în domenii sau în discipline, fie că e vorba de determinarea principiilor, a metodelor, a stabilirii procedurilor, a practicilor, totul se petrece ca și cînd n-am mai putea să ne mulțumim cu modul de a vedea, care era curent pînă acum. Liziere, margini, răscruci, încălcări se înmulțesc și se dovedesc din ce în ce mai fecunde, chiar dacă antrenează o revizuire dificilă a terminologiei și a felurilor noastre de gîndire. Nu spunem că îndoiala ar fi devenit universală și permanentă. Situația este, în același timp, mult mai ambiguă și mai fluidă. După exemplul monedelor care încep să „plutească” în timpurile de criză, cunoștințele își pierd direcția. Monede și concepte sînt tot niște

hîrtii de bancă. Ce devin ele atunci cînd încrederea este zdruncinată, cînd autoritate, tradiție, instituții părăsesc etalonul-aur al cunoașterii? Comunicarea suferă, ca și piața banului, de schimburi diferențiale. Semnele se modifică, nu totdeauna în aparența lor (cele mai deseori par intacte), ci în valoarea lor, adică în raporturile lor. De unde tendința către „cursuri paralele“, la folosirea frecventă a ghilimelelor. Din momentul în care nici o disciplină, nici o cunoaștere nu pot tinde spre un statut absolut, nici spre o cautiune garantată, este evident că *ele devin absolut problematice*. Modelul *cognitiv*, care făcea din certitudine țelul său și care-i propunea aplicarea ca tot atîtea etape spre acest țel, pare pe cale de extenuare. De acest model și de creditul care-l însoțește în conștiința publică ne îndepărtăm, chiar dacă el continuă să fie însușit. Acestor semne de întrebare le corespunde o serie întreagă de *descoperiri*. Decupajului cognitiv i se substituie o *perspectivă multidimensională în mișcare*. Principiul de pertinență, valabil în interiorul unui domeniu circumscris, trebuie să se completeze cu un principiu de multipertinență (să acceptăm termenul în însăși contradicția lui) care constă în a considera orice întrebare, în mod simultan sub diferite unghiuri în interiorul cîmpului pe cale de elaborare. Nu mai e vorba doar de a confrunta puncte de vedere, în sensul obișnuit al termenului, adică între persoane de aceeași formație. Este vorba de o muncă de echipă în care persoane de formații diferite, le abordează și le tratează în funcție de metode și de principii diferite, dar complementare, mai puțin pentru a le reduce cît pentru a le atinge în însăși complexitatea lor.

Locurile de educație și de cultură s-au schimbat, ca și conținuturile și modalitățile. *Multimedia* transformă în mod radical emisiunea, transmiterea și receptarea mesajelor. „Realitatea“ încetînd de a mai trece prin același tipar, ne dăm tot mai mult seama de plasticitatea sa. Imaginea, sunetul, scrierea, izolate sau combinate, produc forme și imagini care-și dispută hegemonia cu expresia ver-

bală. Gîndirea conceptuală se revelează adecvată în anumite cazuri și inadecvată în altele. E imposibil de acum înainte de a mai vorbi de cunoaștere fără a preciza prin *ce media* se stabilește ea. „Comprehensiunii“ cerută de lectură i se adaugă „sensibilizarea“. Termenul există, dar fenomenul este abia studiat, și dacă nu atît de promotorii *mass-mediei*, de publicitari¹⁾ în orice caz. Nu e cazul aici să se dispute superioritatea *comprehensiunii* sau a *sensibilității*, ci doar de a vedea că și una și alta corespund diferitelor moduri de comunicare, care vizează în noi zone diferite și la diferite nivele.

Scăpînd în parte formalizării verbale, noile *media* produc mesaje după niște coduri de un tip nou care îi deconectează pe bătrîni în timp ce tinerilor le sînt foarte familiare. Ceea ce nu face decît să mărească dificultatea de comunicare dintre generații. Masive și instabile, mesajele au un caracter exploziv. Contrar a ceea ce se petrece în comunicarea stabilă, în care emițătorul și receptorul sînt reglați unul după celălalt, ele „izbucesc“ liber în toate mediile. Destinatarul cititor e înlocuit prin „publicul-țintă“. 2)

S-ar simplifica însă în mod sigur și abuziv problema imaginîndu-ne că o situație „masivă“ îi succede pur și simplu unei situații „elită“. E vorba doar de un *sistem în mișcare* ale cărei coordonate se schimbă și ele progresiv. Perspectiva multidimensională se compune mai degrabă din traiectorii decît din linii stabilite. Problemele nu se mai pun simplu conform expresiei „a se pune“, în stare stabilă; ele se prezintă în mers, și în raport cu datele, cu situația generală și cu cea vizată. Deci e vorba de o operă în însuși interiorul schimbării. Această *mobilitate* afectează, nu numai problemele, ci pentru prima oară, pe o atare scară, ansamblul tuturor celor care se ocupă de ele și pe care-i privește. Multă vreme problemă a unei minorități privilegiate instituțional, cunoașterea se producea într-un circuit închis. Azi ea circulă în mase care și ele se deplasează în masă. Autorității, realității sau imaginilor i se

substituie progresiv puterea semnelor și a simbolurilor difuzate de *mass-media*.

Printr-o alunecare subtilă, încrederea e înlocuită prin *convenția și modul ocupației receptorilor*. Garantarea oficială a mesajului cedează credibilității transmisiei în direct.³ Adevărul însuși, atât de mult asociat faptelor, probelor demonstrației, se deplasează insensibil spre mărturisire, actualitate și reportaj. Un nou sistem de integrare se pune-n acțiune pentru a răspunde *situației noastre automobile*. E vorba de a trata informația, stabilind mai puțin datele decât însușindu-le și calculându-le în însăși mișcarea lor. În loc de a se sprijini pe tradiție, totul se petrece ca și cum ar fi vorba de alegerea unei prize provizorii în viitor. Centrul nostru de gravitate s-a deplasat. De acum înainte îl avem în față. Echilibrului stabil îi succede echilibrul dinamic.

Ne putem deci de aici înainte întreba cu temei, dacă intelectualul, așa cum a fost el antrenat și format, nu suferă de un handicap de nedepășit. *Patern-urile și modelele sale moștenite* dintr-o situație stabilă, pe care aveau priză conceptele, încep să-l îngreuneze și să-l blocheze. Lipsindu-i organele și echipamentele proprii ca să răspundă mobilității vitezei, accelerării, el e cu atât mai handicapat cu cât rămîne prizonierul armurii sale ideologice. Recurgerea la definiții, atât de mult prioritară, devine azi o piedică în măsura în care experiența cere ca conceptul să aibă calitate operatorie, adică să se definească prin operații care se schimbă și ele însele în cursul acțiunii conform unui neînterupt *feed back*.

Deci la nivelul *atitudinii* e vorba de a sesiza schimbarea. Și dificultatea e cu atât mai mare cu cât scapă unei observații, sau mai degrabă ordinarului care și el se conformează unei atitudini. Or dacă-i relativ ușor să descrii o atitudine nouă, odată ce a luat formă și sens, odată ce i s-au stabilit trăsăturile distinctive pornind de la o linie de demarcație, e deosebit de nelăindemînă să descoperi *atitudinea pe cale de schimbare în timpul perioadei mai mult sau mai puțin lungi în*

care se întâmplă schimbarea. Cum să-ți dai seama de ceea ce se petrece cînd avionul după ce a prins viteză rulînd pe pistă, s-a ridicat brusc în aer? Imagine aproximativă: se știe că avionul care rulează la sol e făcut să decoleze, dar cînd e vorba de fenomene atît de complexe cum e cel al culturii, nu se știe niciodată dacă o atare atitudine, de care începem să ne dăm seama că se schimbă, va fi sau nu urmată de o „decolare“. Și cu atît mai mult cu cît atitudinea, odată constituită, produce o semantică care o explică și pe care, reciproc, o explică și ea. Deci în trecerea de la un cîmp semantic la altul, în trecerea de la un sistem axiologic la altul, trebuie căutată dificultatea.⁴ Orice cunoștință și orice știință, în general și particular, orice studiu sau eseu implică un cadru de referință și valori și teoretice și practice, adică, o atitudine pe care o luăm în interiorul societății și pentru societatea pe care o apărăm. Cum însă nu există societate omogenă, e evident că aprecierea subiacentă a oricărui proces cognitiv e ea însăși un fapt al colectivităților și al diverselor interese, divers articulate și organizate.

Se pune problema apoi de a mai ști ce se valorizează, *de ce* se valorizează și *pentru ce*.⁵ Și nu-i întîmplător dacă alțița savanți încep să se neliniștească de soarta descoperirilor lor și că în orice caz cei mai lucizi își declină responsabilitatea pe care consecințele acestora le implică în numele științei suverane. Și nu întîmplător nu numai publicul, informat pentru prima oară pe scară largă, ia cunoștință, printre distorsiuni și aleatorisme inerente comunicării masive, și de situația-i nenorocită și de puterea-i crescîndă.

Privire asupra unui nou demers

În ciuda paradoxului, care ajunge pînă la absurd pentru spiritele riguroase, se cade de acord că orice situație se sustrage atît cunoașterii obiective cît și analizei exhaustive pentru că, pe de o

parte, ceea ce se uită totdeauna, e că însuși actul de cunoaștere nu e nici gratuit, nici o chestiune de pură inteligență ci o operație care pune în acțiune, concepte, persoane, mijloace, valori, și care consumă și energie.⁶⁾

Această schimbare e la originea unui postulat care s-ar putea formula în felul următor: actul de a cunoaște nu se reduce și nici epuizează în cunoaștere; el implică de la început o voință de a acționa conform unei opțiuni care ea însăși rezultă dintr-o apreciere urmată de o decizie, amîndouă puse-n acțiune pe măsură ce operațiile se desfășoară. Voința de promovare care caracterizează acest demers e de la început axio-strategică. E vorba de fapt și de atingerea obiectivului fixat prin cele mai economice mijloace și de integrarea operațiunilor, obiective cuprinse într-un scop care rezultă dintr-o alegere, dintr-o adeziune la valoarea la care se aspiră pentru sine și pentru societate.

Voința de promovare implică o schimbare radicală. Educația nu se mai mărginește doar la transmiterea situației stabilite. Cultura nu mai transmite doar valorile în curs. Ea implică o punere în discuție permanentă a ceea ce e socotit ca atare, fiind legată de o permanentă interogație asupra organizării și finalității sociale. Decizie prospectivă, un astfel de demers își impune să clarifice cultura în devenire. În timp ce educația vizează, de acord cu etimologia și tradiția, formarea ființelor pornind de la un anumit fond tradițional numit „natură umană”; promovarea își propune să le formeze în funcție de orizontul pe care îl promovează, nu fără dificultate și nici efecte neașteptate.⁷⁾ Evaluarea ține și de planul eficacității și de cel al strategiei și de cel al axiologiei⁸⁾ Orice apreciere e deci axio-strategică. Orice decizie angajează și mijloacele și scopurile și resursele și valoarea. Cîtă vreme cunoașterea, aprecierea și decizia puteau să se eșaloneze în timp, era comod să se considere într-o anumită măsură termenii în mod izolat, fiind tot timpul posibil, cînd lucrurile mergeau prost, să se con-

chidă că o „mai bună” cunoaștere, o „mai bună” apreciere ar fi permis să se decidă altfel.⁹⁾ Printr-un efect paradoxal accelerarea de care ne plîngem are cel puțin acest lucru pozitiv în ea, că acțiunea nu mai poate fi divizată artificial în operații discrete. Tampoanele amortizoare nu mai ajung. Se înțelege că „ajutorul la decizie” ar fi devenit unul dintre grijile majore; dacă nu întotdeauna al guvernelor, cel puțin al marilor întreprinderi și ele grijului să nu dea faliment.¹⁰⁾

Viteze diferențiale și noi dimensiuni

Dificultatea e cu atît mai mare cu cît limba, contrar *hard-ware*-ului sau al comunicării de masă, se pretează cu greu evoluției multidimensionale și accelerate. Astfel cuvîntul „artă” continuă să desemneze ceea ce e făcut de om în vederea unui anumit scop și care, sub numele de arte frumoase, exprimă un ideal estetic vădit, printre altele de pictură, arhitectură, muzică etc. Și totuși, pare din ce în ce mai clar că arta nu mai poate fi considerată ca un tot provenind dintr-o esență sau definiție. În ciuda varietății accepțiilor lor, conceptele care nu servesc pentru legătura cuvintelor cu lucrurile rămîn de fapt unidimensionale în timp ce fenomenele se vădesc din ce în ce mai multidimensionale. Cum să te mai miri atunci că nu mai fac priză. E nevoie deci să se recurgă la noi proceduri, ca de pildă aceea de „viteze diferențiale”. „Arta” stabilită e mai ales o chestiune a istoricilor care au făcut din ea „obiect de cunoaștere”, pornind de la un model și acela istoric. Dar se produc azi tot felul de fenomene pe care s-a căzut de acord să le desemnăm prin termenul de „artă contemporană”, altele și mai apropiate, care se nasc din *actualitate* și cărora li se aplică numirile de: căutări, artă experimentală, propuneri, intervenții, și de care se ocupă mai ales ziaristii și criticii militanți. Dimensiunea temporală s-a schimbat și cu ea și

definirea termenilor. Fenomenele pe care istoricii le-au constituit în „obiecte” cu „reculul timpului” se profilează azi pe traiectorii scurte, sau pe cele chiar foarte scurte ale realității. Terminologia uzuală se perimează dar perimarea nu frânează cu nimic procesul accelerat. Când rezistențele sînt prea puternice, sau adaptările imposibile, mijloacele altele decît cele lingvistice preiau releul.

Noțiunea de „viteze diferențiale” a antrenat distincția care se face între țările dezvoltate și cele așa-zis pe cale de dezvoltare. Dealtfel nu fără ambiguitate: dezafectarea valorilor tradiționale pe de o parte, irumperea modelelor tehnologice occidentale pe de alta, provoacă un „bruiaj”. Pe de altă parte, țările pe cale de dezvoltare rapidă și care au intrat, cum se zice, în era post-industrială, cunosc mutații spasmodice care provoacă destrămări și bulversări în serie. În cele două cazuri, adaptarea în termeni lingvistici tradiționali se vădește și ea insuficientă. Vitezele culturale diferențiale nu sînt pur cantitative.

La fel și etnocentrismul, care servea de cadru de referință, atît francezei, cît și englezei, germanei, olandezei, italienei, spaniolei, portughezei, încetează de a se mai impune ca singură dimensiune și pornind de la aceasta, pune în impas „semnificațiile europene” care prevalau pînă acum.¹⁰ Se schițează un spațiu comunicant supranațional în care își înscriu și existența și activitatea și intențiile de instituții, organizații ca UNESCO, Consiliul European și numeroasele asociații interguvernamentale. Orice voință de promovare culturală trebuie să țină cont de emergență și de ceea ce se numește „dimensiune antropologică”.

Într-o anumită măsură și într-un anumit fel, *mass-media* sînt deja pe cale de a face din ele o realitate. Instaurînd „modele de masă”, noua comunicare produce o cultură „sălbatică” (noțiunea nemaifiind asociată cu cea de primitiv, ci cu ceea ce scapă modelelor în curs). Informația și cunoașterea nu mai sînt o problemă ci implică din ce în ce mai mult și voiajul. Transmiterea se

dublează prin transportul și deplasarea „emitorilor-receptori”.¹² Dimensiunea cognitivă tradițională se relevă a fi insuficientă. Sociologia a scos în lumină legătura dintre cultură și structurile sociale. Gustul, judecata, spiritul nu mai pot fi socotite numai ca niște daruri cerești ale rasei sau ale singelui, ci ceva ce devin mai înainte de orice o chestiune de *ucenicie*, adică de organizare socială și de mijloace economice. Problemele pretind abordare în cîmpul global al unei comunicări în evoluție conform alegerilor politice ale societății care le tratează.

Mediile care se întrepătrund

Cultura noastră tradițională ne-a antrenat să circumscriem un obiect, să-i delimităm domeniile și să fixăm procedurile principale în funcție de discurs. Dar antrenamentul mai are oare rost în starea mobilă și trecătoare cum e cea a noastră? Acțiunea nu coincide cu cunoașterea chiar dacă aceasta o implică.¹³ Frontul operațiilor se întinde pe întregul pămînt. Termenul de front, cu conotația sa bidimensională, se relevă dealtfel ca impropriu. Mediile se întrepătrund. În sens mai larg, ecologia și economia se dezvoltă în interiorul mediilor care se întrepătrund.

Astfel *mediul-habitat*, care implică atît arhitectura, urbanismul cît și amenajarea teritoriului, pe scurt, mediul polimorf de care pentru prima dată demografia galopantă ne face să ținem seamă. Hominizarea multimilenară din care a ieșit *Homo-sapiens* e amenințată azi de invazia miliardelor de insecte tocmai bune să-și dispute resturile unei naturi răvășite. Anumite praguri demografice sînt tot atît de primejdios de trecut ca și cele biologice. Proprietatea tradițională le va mai putea oare ignora multă vreme? „Primul care a îngrădit un teren a spus: *Acesta e al meu*, și a găsit inși destul de naivi pentru a-l crede. Iată adevăratul fondator al societății civile.” Ideea

lui Rousseau, care a părut odinioară atât de revoluționară, capătă o rezonanță cu totul nouă cînd aerul, apa și pămîntul se degradează prin poluare. Mediul de locuit nu mai e altceva decît extensiunea corpului nostru. Va mai suporta el însă multă vreme cămașa de forță a îngrădirii, plămînul artificial al „spațiilor verzi”? Clasarea orașelor trecutului în categoria orașelor de artă, și în curînd a orașelor-muzeu, nu mai e suficientă pentru a disimula infamia locuințelor colective. S-a reușit stabilirea indienilor în rezervații. Dar va reuși oare și parcare „salariilor minimale” în rezervele de „viață minimală”? În mod paradoxal însă tocmai în momentul în care pămîntul se micșorează și bunurile naturale se contaminează și se epuizează mediul industrial cunoaște o dezvoltare atât de explozivă. De la gheață la automobil, de la mașina de cusut la ordinator, de la carte la cositoarea de iarbă, mediul nostru e din ce în ce mai fabricat și mai prefabricat. Fructelor naturale li se substituie *produsele de serie*, care ne și servesc dar ne și „modelează”. Structurile sociale se rup. Dar iată că producția industrială, ca și demografia, suferă o accelerare galopantă și pămîntul, covîrșit de deșeuri se transformă într-o imensă ladă de gunoi, după cum dealtfel oceanul s-a și transformat, zice-se, într-un uriaș canal de scurgere.

Mult timp legată de operațiile domestice ale grădinăritului și bucătăriei, hrana — în cele din urmă — a cedat și ea industriei. Producția e în mîinile întreprinderilor multinaționale care organizează consumul în templele superpiețelor, hiperpiețelor, a magazinelor de mare suprafață, și prin distribuitoarele automate; auto-serviciile își înșiruie peste tot oratoriile. Riturilor mesei familiale li se substituie operațiile de „gata pregătit”. Cere-monია mesei se mecanizează. Mediul-alimentație face parte din mediul industrial.

La fel și mediul-îmbrăcăminte prin care înțeleg nu numai veșmintele și materiile componente ci și fenomenul modei. Primăvara, vara, toamna și iarna se „citesc” mai explicit în magazine decît

în natură prin schimbarea vremii. Soarele, frigul, zăpada, căldura, umbra, ploaia au devenit semne în mîinile croitorilor și ale modistelor care ne reglează de acum înainte zodiacul. Viitorul se descifrează tot la trei luni prin parada modei. Oracolele se exprimă prin lungimea fustelor, prin grosimea taliilor și profunzimea decolteurilor. Limbaj colectiv, dincolo de cuvinte, moda ne permite să comunicăm, să ne recunoaștem, să ne distingem. Ba chiar tinerii își fac un idiom dintr-aceasta. Distanțele încetează de a mai fi un obstacol. Mini-jupa se propagă cu viteza *mass-mediilor*. Timpul e și el recuperat prin cosmetice, proteze, găтели, care asigură, după spusa publicitară, prospețime și tinerețe. Mediul-vestimentar duce la decrepitudine. Ia chipul vieții făcîndu-se din ce în ce mai mult țesut al unei industrii care a decis să ignoreze moartea.

Mediul-mesaje nu e nici el mai puțin singular. E poate cel mai nou și cel mai important.⁴⁴ Mesaje-vizuale-afișe, jurnale, magazine, pliante, prospecte, fotografii, firme, diapozitive —; mesaje acustice — telefon, radio, semnale sonore, zgomote de tot felul, de la ciocanul cu aer comprimat pînă la vocea suavă a stewardesei —: mesaje vizuale, acustice, olfactive, tactile, cinetice, societatea ca orașul se caracterizează azi printr-o *permanentă emisie*. Emisie cu atât mai puternică cu cît televiziunea a reușit pentru prima dată în istorie să difuzeze mesaje-imagini care nu lasă urme de reziduuri, nici deșeuri. Spre deosebire de celelalte suporturi ecranul este locul magic al unei reprezentări infinite și indefinit posibil. Dar dacă retina noastră, creierul și tot corpul nostru devin la rîndul lor infinite și indefinit extensibile, vor fi oare și infinite și indefinit disponibile? Deja aglomerarea caută noi căi. Memoria colectivă nu mai e suficientă și trebuie să recurgă la ordinator. Dialogul cu mașina a început. Pînă unde însă va merge? Și cum să se aprecieze efectele unei atări revoluții?

La rîndul său Mediul-voiaj-deplasări, al

remodelează natura și societatea. Orașe și sate se pun în serviciul mijloacelor de transport. Autostrăzi și aeroporturi formează o circulație permanentă după chipul emisiei permanente a mijloacelor de informație de masă. *Condiția umană*, prin care ne-am definit de milenii, e înlocuită — fără să ne jucăm cu cuvintele — prin *circulația umană* (oameni + mașini). Cultura, atât de mult timp sedentară, face loc structurilor în mișcare. Viteza a profilat roata prefăcînd-o în aripă de avion, dar categoriile noastre mentale vor rezista oare aerodinamicii? S-ar putea, după părerea noastră, că muzeul „gîndirilor istorice” să se fi deschis deja...

Concediile și vacanțele multiplică formele de voiaj care alcătuiesc *mediul de repaus* și pe care industria pune treplat stăpînire. Odinioară rezervat doar citorva, turismul azi se extinde în masele pentru care au fost inventate, contactele, cluburile, charterele, locațiile, bungalovurile, campingurile... adică tot atîtea formule care, nu numai că însoțesc migrațiunile estivale, dar care fac să se nască și noi mentalități.¹⁵⁾

Mediul de repaus e direct legat de *mediul-mit* în care se-nghesuie credințe, dorințe, aspirații: toate învinse, durerea suprimată, ea și efortul, distanța, organele schimbate după poftă, confortul devenit voluptate permanentă... Nimic care să nu fie posibil în lumea pe care ne-o promet publicitarii și în care ordinatorul a toate făcător, înlocuiește Providența. Vîrsta de aur e iminentă. Deja detergenți, paste de dinți, deodorante, țigarete cu arome naturale, mașini, frigidere, mașini de spălat și comunicat populează noul Eden. *Gadget-ul* devine mediatorul universal. *Mana* religiilor așa-zis primitive e înlocuită prin *marketing*. Viitorul se identifică tot atît de mult cu *mediul-mit* pe cît și industria devine tot mai activă sub dirijarea *managementului*; ba chiar pînă la uitarea *mediului-muncă*. Și totuși să fie oare înlăturat?... Puterea mitului nu-i oare și ea ca aceea a măștii care și ascunde și revelează?

Medii care se întrepătrund, medii încastrante care constituie *mediul total în mișcare*. Deoarece 454

circuitele de integrare de tip tradițional sînt pe cale de dispariție, și pentru că credințele, certitudinile, normele, riturile, ceremoniile, procedurile, ba chiar și codurile se perimează, trebuie să fim cel puțin consecvenți și să acceptăm că mutația semnelor este expresia însăși a propriei noastre mutații.

Noua sfidare

Schemele tradiționale aparțin de acum înainte unei epoci „istorice” chiar dacă trecutul e încă apropiat. Și nici informația nu mai ajunge. Un efort de imaginație, un efort inventiv e necesar pentru a ne schimba modelele de gîndire și acțiune. E vorba în același timp și de a lupta cu viteza și cu mijloacele. Constructorii de avioane nu neglijează faptul că modelele lor se perimează în momentul în care începe fabricarea în serie. De aceea ei se mai sprijină pe o cercetare previzionară mai riguroasă în a stabili termenele și într-o programare mai eficace a producției de viitor. Dar „constructorii de cultură” sînt ei oare sortiți, sub pretextul fidelității „adevăratelor valori” tradiției sau absolutului, să revindă surplusurile perimate? Chestiune foarte brutală, dar pe care n-o putem eluda. Și cu atît mai mult cu cît opțiunile antrenează azi, prin investițiile pe care le pretind și prin cheltuielile pe care le pricinuiască, procese aproape reversibile. Și fie că e vorba de avioane sau programe educative, e neliniștitor faptul că, dacă cei răspunzători de problemele culturale nu fac efortul de adaptare, sau mai degrabă de invenții necesare, atunci în curînd industriile vor fabrica cultura. Riscul, și-i nevoie să se acționeze cît mai e timp, nu e numai că industria culturală face legea, „prin forța lucrurilor”, ci că reușește să ne facă să-i socotim produsele și scopul profitului drept obiectul însuși al trebuințelor noastre, sau mai subtil, drept obiect al trebuințelor și aspirațiilor noastre.¹⁶⁾ 455

Promovarea culturală nu mai e numai un argument politic sau uman, ci o întreprindere rațională, colectivă, dar care, chiar dacă trebuie să se dezvolte pe termen lung, pretinde o punere urgentă în acțiune, ținându-se seamă că condițiile se modifică rapid. Pare astfel judicios să se recurgă, înaintea fiecărui angajament decisiv, la un cadru operațional „prin provizie” care ar trebui să permită, după cadrul și metoda utilizată prin jocuri întreprinzătoare, să se „joc” un anumit număr de părți pentru a se putea vedea.⁴⁷ Întreprinderea industrială nu neglijează nici una din posibilitățile simulării pentru a stabili o strategie eficace. Ar fi supărător ca acțiunea culturală să ducă la risipirea oamenilor și a fondurilor, la ineficacitate și stagnare. Renunțând la modele normative și autoritare trebuie deci să ne gândim dintr-o dată la o structură inspirată din modelele dinamice. E vorba *de a inventa căile de invenție*. Afirmăție care, făcută doar sub singura responsabilitate a autorului, va părea tot atât de simplistă pe cât și de prezumțioasă. Dar se va acorda oare o mai mare atenție cuvintelor administratorului-delegat al unei mari întreprinderi chimice, cuvinte pe care le putem cu atât mai puțin bănuși de a fi fost rostite cu ușurință, cu cât au fost rostite în fața adunării generale a acționarilor? „Creativitatea constă în a ordona într-un fel nou informațiile existente ca să se ajungă la o nouă cunoaștere”, declară Yves Dunant care, după ce a expus condițiile creativității individuale și cele ale celei colective, și componentele mediului propice dezvoltării creativității, afirmă pentru a conchide: „ar trebui să ne străduim tot timpul să facem ca să coincidă organizațiile formale și informale. Pentru că dacă diverg peste măsură, ceva nu va merge bine în întreprindere. În schimb, absența totală a organizării informale perturbază comunicarea”.

Alături de organizarea tradițională fondată pe ierarhie, intelect, logică, raționament sau calcul, securitate, certitudine, iată că industria face loc sensibilității, intuiției, modului de a gândi pieziș, 456

divergenței, gustului riscului, dreptului la greșală, gândirii secvenționale, originalității, informalului complementar formalului... ceea ce arată întinderea revoluției pe cale de a se desăvîrși în lumea afacerilor. Finalitatea profitului se va putea oare subordona fericirii oamenilor? Aceasta-i miza. „Dar ar fi foarte dăunător, dacă nu criminal, de a nu ține seamă de schimbările metodologice, și mai ales, de *schimbarea de atitudine care reclamă puterea imaginației*. Economia și ecologia sînt indisociabile. Semnele se vor orienta în sensul celor care iau inițiativa, a celor ce asociază puterea și imaginația. Realitatea și imaginarul în formare sînt de natură politică. Rareori aventura umană va fi măsurată cu un atare pericol, și speranță. Mutația continuă.

NOTE

Introducerea

1. C. F. Ramuz. *Les signes parmi nous*, Paris, Ed. Bernard Grasset, 1931, p. 4.
2. Citat de Yves Dunant în *Organisation et Créativité*, Bâle — Alocuțiune cu ocazia Adunării generale a acționarilor de la Sandoz S. A., mai 1971, p. 7.

Capitolul 1

1. Michel Serres. *Hermès ou la Communication*, Paris, Editions de Minuit, 1968, col. „Critique“, p. 31.
2. Răspuns la ancheta făcută de UNESCO asupra „Tendințelor principale ale cercetării în domeniul științelor sociale și umane“. Revista *Aletheia*, mai 1966, nr. 4, p. 191. *Revue internationale des sciences sociales*, vol. 16, 1964.
3. André Malraux. *Le Musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 1947. Noua ediție, col. „Idées/arts“, 1965, p. 12, 84.
4. Emile Mâle. *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, Paris, Librairie Armand Colin, 1958. Livre de poche, Hachette, 2 vol.
5. Tribune de Lausanne, 27 febr. 1969.
6. „Le cas Rauschenberg“, *L'oeil*, mai 1969, publ. Sedo S. A. Lausanne.
7. *Revue d'Esthétique*, nr. 2, 3, 4, Paris, Klincksieck, 1968.
8. Joe McGinnis. *Comment on „vend“ un président*, Paris, Arthaud, 1970, Coll. Notre temps, nr. 20.

Capitolul 2

1. A se vedea opercele lui André Leroi-Gourhan, mai mai ales *Le Geste et la Parole*. Tom. 1. *Technique et Langage*, tom. 2. *La Mémoire et les Rythmes*. Paris,

Albin Michel, 1965. Col. Sciences d'Aujourd'hui ; ca și *L'homme et la matière*, Paris, Albin Michel, 1971, col. Sciences d'Aujourd'hui.

2. Lewis Mumford. *Technique et civilisation*, Paris, Ed. du Seuil, 1950, col. Esprit „La cité prochaine“.
3. A se vedea numărul special din *Revue internationale des Sciences sociales*, consacrat futurologiei. Vol XXI, nr. 4, Paris, UNESCO, 1969.
4. Max Planck. *L'image du monde dans la physique moderne*, Paris, Ed. Gonthier, 1963, col. Méditations, nr. 3, p. 95.
5. Werner Heisenberg. *Physique et philosophie*, Paris, Albin Michel, 1971. Col. Sciences d'Aujourd'hui, nr. 3.
6. Andrée Goudot-Perrot. *Cybernétique et biologie*, Paris, PUF, 1967, col. Que sais-je, nr. 1257, p. 17 et 21.
7. Pierre Auger. *L'Homme microscopique*, Paris, ed. Flammarion, p. 192.
8. Aurel David. *La Cybernétique et l'Humain*, Paris, Gallimard, 1963. col. Idées nrf. prefață de Louis Couffignal, p. 50.
9. Louis Couffignal. *La Cybernétique*, Paris, PUF, 1963, col. Que sais-je, nr. 638, p. 35.
10. George Friedmann. *7 études sur l'homme et la technique*, Paris, Editions Gonthier, 1966, col. Méditations, nr. 52.
11. Jean Rostand. *Aux frontières du surhumain*, Paris, Union Générale d'Editions, 1962, col. 10/18, nr. 8, p. 5.
12. *Ibidem*, p. 120, 122, 123.
13. *L'Argus de l'automobile*, număr suplimentar, sfârșitul lui iunie 1970, cf. articolului „Mass-media — auto“.
14. Jeanne Delais. *Les enfants de l'Auto*, Paris, Gallimard, 1970.
15. Baudelaire. *Oeuvres complètes*, Salonul din 1859, Paris, Gallimard, 1954, col. nrf. Bibliothèque de la Pléiade, p. 769, 770.
16. *Ibidem*, p. 771.
17. *Ibidem*, p. 772.
18. Siegfried Giedion. *Espace, Temps, Architecture*. Nașterea unei noi tradiții. Bruxelles, ed. La Connaissance, Excluvité Weber, 1968. Prefață de Walter Gropius, p. 180, 190.
19. Alvin M. Weinberg. *Reflexions on big*. p. 148, Cambridge. (Mass.). The Mit Press. 1867 (citat de Horowitz în *Futurologie*.)
20. Irving Louis Horowitz. *Le Rôle des technologies et des sociologues dans le développement : contraintes interdisciplinaires de la perspective sociale*. *Revue internationale des sciences sociales*. La *Futurologie*, vol. XXI, 1969, nr. 4, p. 596—597.
21. Pierre Rousseau. *Histoire de la Vitesse*. Paris, PUF, col. Que sais-je ? de unde sînt extrase cele mai multe dintre informațiile care urmează.
22. *Ibidem*, p. 49.

23. *Encyclopedia Universalis*, articolul „Aviation“.
24. P. Rousseau, op. cit. p. 121.
25. Jean Jacques Rousseau. *Les Confessions*. Paris. Editions Bossard. 1929, col. Les meilleurs oeuvres dans leur meilleur texte. vol. I, Cartea a doua, p. 55—56.
26. A. R. Métral, citat de Pierre Bertaux în *La Mutation humaine*, Paris, Payot, 1964. col. Petite Bibliothèque Payot, p. 100—106.
27. Norbert Wiener. *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine*, Paris, Hermann. 1958. col. Actualités scientifiques et industrielles, nr. 1053.
28. *Ibidem*, p. 11.
29. Norbert Wiener. *Cybernétique et Société*. L'usage humain des êtres humains. Paris, Editions des Deux-Rives. 1962, 10/18 nr. 56, p. 17.
30. Robert J. van Egten, „Automation et Cybernétique“ în *Le dossier de la Cybernétique*, utopie sau știință de mâine în lumea de azi? Verviers. Editions Gérard et Co. 1968, col. Marabout Université, nr. 150, p. 134.
31. Lucien Gérardin. *La Bionique*. Hachette, 1968, col. L'Univers des Connaissances. nr. 27, p. 8, 9, 10, 11, 12.
32. Roland Claude et Abraham A. Moles, *Méthodologie : Vers une science de l'action*, Paris. Gauthier-Villars éditeur, 1964, p. 42.
33. *Ibidem*, p. 81, 82.
34. André Leroi-Gourhan. *Le geste et la parole*. Tom. II. *La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel. 1964. col. Sciences d'Aujourd'hui. p. 10, 11.
35. Robert Lenoble. *Histoire de l'idée de Nature*, Paris. Albin Michel, 1969. col. Evolution de l'humanité.
36. Th. Dobzhansky. *L'Homme en évolution*, citat de Pierre Daix în *La nouvelle critique de l'art moderne*. Paris, Seuil, 1968, col. „Tel Quel“, p. 161.
37. La Chatelier, citat de Henri Laborit în *Biologie et Structure*, Paris. Gallimard. 1968. col. Idées nrf. nr. 156, p. 69.
38. Ferdinand de Saussure. *Cours de Linguistique Générale*, Paris. Payot, 1965, col. Bibliothèque Scientifique, p. 281 și următoarele.
39. Henri Laborit, op. cit., nota 37, p. 75.
40. Henri Laborit. *Ibidem*, p. 46—47.

Capitolul 3

1. André Malraux. *Les Voix du Silence*. Paris, nrf. 1950, p. 283.
2. Emile Pahud. „Sur l'Art de l'Enfant“ în *Pour l'Art*, nr. 12, Lausanne, mai-juin, 1950.
3. Michel Thévoz. *Art Psychopathologique*. Guide de la Peinture.

4. Jean Dubuffet. *Peintures Monumentées*, catalog de expoziție Galeria Jeanne Bucher, Paris. 12 decembrie 1968, 8 febr. 1969.
5. Jean Dubuffet. Prefața la catalogul Expoziției muzeelor decorative, Paris, iunie 1967, p. 4.
6. Aceste informații, precum și cele ce urmează, sînt extrase din cartea consacrată lui Nicolas Schöffer, prin edițiile Griffon și Neuchâtel, 1963.
7. De văzut *Time*, 19.VII.1971. „Qui a besoin de chefs-d'oeuvre a ces prix?“
8. Christopher Finch. *Pop-Art, object and image*. Londres Studio, Vista Ltd. 1969. Dutton Picture back, p. 48—49.
9. Cf. Frank Popper. *Naissance de l'Art cinétique*, Paris. Gauthier — Villars, 1967.
10. Marshall McLuhan. *Pour comprendre les média*, Tours, Marne și Paris, Seuil. 1968. col. Intuitions, p. 85.
11. Pierre Francastel. *Peinture et société*. Nașterea și distrugerea unui spațiu plastic. De la Renaștere la Cubism. Lyon Audin, 1951, p. 70.
12. Cf. Nina Kaiden. *Les nouveaux Collectionneurs*. Traducere în curs de apariție.
13. Marshall McLuhan. op. cit. p. 85.
14. Cf. Abraham A. Moles. *La Création Scientifique*, Geneve. Ed. René Kister. 1957. Conține numeroase citate.
15. George Friedmann. *Le Travail en Miettes*, Spécialisation et Loisirs. Paris. Gallimard. 1964, col. Idées nrf, nr. 51
16. Herbert Marcuse. *L'Homme Unidimensionnel*, Paris, Ed. de Minuit, 1968. col. Arguments, nr. 34, p. 217.

Capitolul 4

1. Ruth Benedict. *Patterns of Culture*, London. Routledge et Kegan Paul Ltd. 1968, p. 1.
2. Jean Paul Roux. *Les Explorateurs au Moyen Age*, Paris. Ed. du Seuil. 1961, col. „Le Temps qui court“, nr. 25, p. 144, 146, 147. Unsprezece secole mai tirziu, tot în numele creștinismului s-a făcut invitația descoperirii Egiptului : „Descoperirile moderne referitoare la Egipt nu pot fi văzute cu indiferență de creștini, căci indiferent de interesul natural trezit de tot ceea ce privește o națiune a cărei viață politică a fost legată timp de aproape două mii de ani de aceea a poporului ales de Dumnezeu, a îngăduit să se presupună că acest ținut va sluji puternic cauza Evangheliei. Un spirit riguros, o dorință arzătoare de a obține proba tuturor lucrurilor ne domină, de fapt, epoca. Or, noul cîmp deschis în Egipt investigațiilor noastre e de o importanță extremă pentru că s-a găsit deja într-însul o mărturie șocantă în

- favoarea adevăririi mai multor povestiri din Sfânta Scriptură; exactitatea altora va fi, fără îndoială, confirmată în același fel, iar filozofia secolului va deveni și ea astfel unealta Domnului pentru combaterea necredinței". Fără nume de autor. *Les Antiquités égyptiennes*. Traducere liberă din engleză. Toulouse. 1867, p. 27.
3. Robert Lenoble. *Histoire de l'Idée de Nature*, Pafis. Albin Michel, 1969, col. „L'Évolution de l'humanité”, p. 166, 167, 189, 193.
 4. Michel Foucault. *Les mots et les choses*, Paris. Gallimard 1966, p. 179.
 5. André Chastel. *Le Monde*, 13.II.1969.
 6. *Ethnologie Générale*, sub direcția lui Jean Poirier. Paris. Gallimard. nrf. 1968, col. Encyclopédie de la Pléiade.
 7. *Ibidem*, p. 29.
 8. Claude Lévi-Strauss. *Jean Jacques Rousseau fondateur des Sciences de l'homme*, Boudry Ed. de la Baconnière 1952 în Catherine Backès — Clément Lévi-Strauss. Paris. Ed. Seghers. 1970, col. Philosophes de tous les temps, p. 70.
 9. Georges Posener. *Dictionnaire de la civilisation égyptienne*, Paris. Fernand Hazan. 1959.
 10. Henri Van Lier. „Objet et esthétique” în *Communications*, nr. 13. Paris. Seuil. 1959, p. 91.
 11. Melville J. Herskovits. *Les bases de l'anthropologie culturelle*, Paris. Petite Bibliothèque Payot, nr. 106, 1967, p. 62.
 12. Ralph Ellison. *L'Homme invisible*, Paris, Grasset, 1969.

Capitolul 5

1. Edward T. Hall. *La dimension cachée*, Trad. Paris, Seuil, 1971.
2. Cf. Raymonde Moulin. *Le marché de la peinture en France*, Paris. Ed. de Minuit. 1967. col. Le Sens commun, care studiază de mult timp acest aspect al problemei.
3. Edmund Carpenter and Marshall McLuhan. *Explorations in Communications*. Boston, Beacon Press, 1968, p. 176.
4. *Revue Internationale des Sciences Sociales* nr. 4, 1968. UNESCO, p. 731.
5. Jules David Prown and Barbara Rose. *La peinture américaine*. De la période coloniale à nos jours. Genève. Editions d'Art, Albert Skira 1969, col. Peinture — Couleur — Histoire.
6. Louis Rougier. *La Métaphysique et le Language*. Paris. Flammarion. 1968. col. Bibliothèque des sciences humaines.
7. Emile Benveniste. *Problèmes de Linguistique générale*, Paris nrf. Gallimard, 1966. col. Bibliothèque des sciences humaines.

462

8. Cf. Benjamin Lee Whorf. *Linguistique et Anthropologie*. Les origines de la sémiologie. Paris. Ed. Denoël/Gonthier, 1969. col. Méditations.
9. Jean Dubois. *Les Nouvelles littéraires*, săptămîna, 25 iunie 1969.
10. Noam Chomsky. *La linguistique Cartésienne*, urmat de *La nature formelle du langage*. Paris. Seuil/1969 col. L'Ordre philosophique.
11. G. S. „TV-critique”. *L'Express*, 23—29 iunie 1969.
12. Jean Lohise. *La communication anonyme*, Encyclopédie universitaire. Paris. Editions universitaires, 1969.

Capitolul 6

1. Lionello Venturi. *Histoire de la critique d'art*. Paris. Flammarion. 1969, col. Images et Idées (Arts et Métiers graphique). p. 155.
2. Pierre Bourdieu. „Sociologie et perception esthétique” în *Les Sciences humaines et l'oeuvre d'art*. Bruxelles. La connaissance SA, 1969. Excluzivité Weber, col. Témoins et témoignages/Actualités, p. 161.
3. John Kenneth Galbraith. „La frontière entre secteur privé et secteur étatique tend à s'estomper”. Interview Gérard Sapey, *Tribune de Genève*, 22.IV.1967.
4. În ceea ce privește problema jurnalului a se vedea mai ales Roger Clausse. *Le Journal et l'actualité*. „Comment sommes nous informés du quotidien au journal télévisé?”, Veroiers, Gérard et Co. 1967, col. Marabout Université, nr. 133.
5. Mai ales în *La Persuasion Clandestine*. Paris. Ed. Calman Lévy, 1968.
6. În ceea ce privește ansamblul acestor probleme, încă puțin explorate, a se vedea: Olivier Burgelin. *La Communication de masse*. Paris. S.G.P.P. 1970, col. Le point de la question — Jean Cazeneuve, *Sociologie de la Radiotélévision*. Paris. PUF, 1969, col. Que sais-je?, nr. 1026 — Wilbur Schramm. *Mass Communications*. Urbana. The University of Illinois Press 1964.
7. Claude E. Shannon and Warren Weaver. *The Mathematical Theory of Communication*. Urbana. The University of Illinois Press, 1964.
8. Abraham A. Moles. „Théorie de l'Information” în revista *Bit international*, Nr. 1, Ed. Galerie Grado-Zagreb, 1968, p. 26, 27, 28.
9. Abraham A. Moles. *Esthétique Informationnelle de l'espace et théorie des actes*. Comunicare făcută la congresul asociației internaționale a criticii de artă, la Ottawa, la 22.VIII. 1970.
10. Michel Conil-Lacoste. „Les critiques sont à la croisée des disciplines”. *Le Monde* 17.IX.1970, în care autorul face bilanțul celei de a XXII Adunări generale a

463

Asociației internaționale a criticilor de artă, care a avut loc în Canada, în august 1970.

11. Henri Pierre. *Le Monde*, 1 iulie 1969.
12. *Tribune de Lausanne* din 19 iulie 1969. „Le câble de notre envoyé spécial à Cap Kennedy, Jacques Tizion.“

Capitolul 7

1. Cf. *Le Monde*, 9 iulie 1969.
2. A se vedea mai ales Klaus Hüfner și Jens Naumann, *Bildungsökonomie — eine Zwischen Bilanz*, Ed. Ernst Klett, 1969.
3. Jean Piaget. *Psychologie et pédagogie*, Paris, ed. Denoël, 1969, col. Méditations, nr. 59, p. 51—52.
4. Roman Jakobson. *Essais de linguistique générale*, Paris, Ed. Minuits, 1968, col. Arguments, nr. 14.
5. McLuhan. *Pour comprendre les média*, op. cit., p. 194—198. și McLuhan și Quentin Fiore, *The Medium is Message. An Inventory of Effect*, New York, Bantam Books, 1967.
6. Norbert Wiener. *Cybernétique et société*, op. cit., p. 128—125.
7. Paul Hazard. *La Crise de la conscience européenne. 1680—1715*, Paris, Gallimard, 1968, col. Idées, nr. 173, p. 86.
8. Informațiile de care fac caz sînt extrase cel mai mult din „Linguistique et traduction automatique“ a lui I. A. Melcuk. *Revue internationale des sciences sociales, Linguistique et communication*, vol. XIX, nr. 1, 1967, p. 80.
9. Edward Sapir. *Le langage, introduction à l'étude de la parole*, Paris, Payot, 1967, col. Petite Bibliothèque Payot, nr. 104, p. 184—179.
10. Christian Metz, *Essais sur la simplification au cinéma*, Paris, Editions Klincksieck, 1968, collection et esthétique, nr. 3, cap. 1.
11. În sens cibernetic definit de Robert J. Van Egten în *Automation et cybernétique*: „Complexitatea unui sistem nu e deloc în funcție de numărul de elemente constitutive, nici de volumul pe care-l ocupă în spațiu, nici de numărul dimensiunilor acestui spațiu, ci de numărul stărilor pe care le poate lua sistemul, ceea ce ar însemna de cantitatea de informații pe care le conține sistemul. În *Le dossier de la cybernétique, utopie ou science de demain dans le monde d'aujourd'hui*? Verviers, Ed. Gérard et Co. col. Marabout Université, nr. 150, p. 134.

Capitolul 8

1. Benjamin Lee Whorf. *Linguistique et anthropologie, les origines de la sémiologie*, Paris, Ed. Denoël, Gonthier, 1969, col. Méditations grand format.

464

2. Georges Patrix : *La chantré du design. Les Nouvelles littéraires*, 24 iulie 1969.
3. Jean Louis Ferrier. *Entretiens avec Victor Vasarely*, Paris, Ed. Pierre Belfond, 1969, p. 58.
4. Albert Einstein și Leopold Infeld. *L'évolution des idées en physique*. Des premiers concepts aux théories de la relativité des quanta. Paris, Payot, 1963, col. Petite bibliothèque, Payot, nr. 47, p. 224.
5. Daniel Lerner. *The passing of the traditional Society. Moderning the Middle-East*, New York, The free Press, 1958.
6. A se vedea mai ales *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Borolas, 1969.
7. Dacă se crede că exagerez, să ne imaginăm ce i s-ar fi întâmplat unui om care, zece ani mai înainte, ar fi venit din Ciadul său natal sau din Pampa braziliană la Paris sau Londra, și cu ghidul în mînă, și magnetofonul în bandulieră, s-ar fi pus să bată din poartă în poartă pentru a ne studia sistemul de înrudire, sau cu aparatul fixat pe o liturghie, ar fi avut pretenția să facă filme „etnografice“... Scena ar părea și mai incongruentă azi, și mai puțin verosimilă. Dar ce înseamnă oare „incongruența“? Și de ce neverosimilă?
8. Marcel Mauss. *Manuel d'ethnographie*, Paris, Payot, 1967, col. Petite bibliothèque Payot, nr. 102.
9. Ralph Linton. *De l'homme*, Paris, Ed. de Minuit, 1968, col. Le sens commun, p. 42 și 21.
10. Paul Mercier. *Histoire de l'anthropologie*, Paris, PUF, 1966, col. SUP de sociologie, nr. 5, p. 218.
11. A se vedea *Le Monde*, 20—21 iulie 1969.

Capitolul 9

1. B. Quemada. *Les dictionnaires du français moderne*, Paris, 1968.
2. Paul Fierens. *Les grands étapes de l'esthétique*, Bruxelles, Paris, Edition Formes, 1945, col. Bibliothèque du séminaire des arts, Platon, p. 43. Aristote, p. 57—58. Plotin, p. 101. De Wulf, p. 118.
3. Kant. *Le Jugement esthétique*, Textes choisis, Paris, PUF, 1955, col. Les grandes textes, p. 219—221.
4. Etienne Gilson. *Peinture de réalité*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1958, col. Problèmes et controverses.
5. Jacob von Uexküll. *Mondes animaux et monde humain, de Théorie de la signification*, Paris, Editions Gonthier, 1966, col. Méditations, nr. 37.

Capitolul 10

1. Cf. René Kaës. *Images de la culture chez les ouvriers français*, Paris, Ed. Cujas, 1968, col. Temps de l'histoire, dirijată de H. Bartoli și M. David.

465

2. *Le Monde*, 12 sept. 1969.
3. Melville Herscovits. *Les bases de l'anthropologie culturelle*. Paris. Payot. 1967, col. Petite Bibliothèque Payot, nr. 106, p. 183.
4. R. Redfield, R. Linton și M. Herskovits. „Memorandum on the study of acculturation“ in *American anthropology*, 1936, p. 38.
5. Ortiz, citat de Herscovits, op. cit., p. 222.
6. Extrase scoase din conferința de la France-Culture : „Les sciences humaines, recherches actuelles“. Discuția din 4 sept. 1969 : *Les changements culturels* dintre Claude Lévi-Strauss, Maurice Godelier, Pierre Maranda și Jean Pouillon.
7. Gustave Lanson. *Histoire de la littérature française*. Paris. Hachette, 1912, p. 378 și 376.
8. Publicitate apărută în *Le Monde* din 28 noiembrie 1970.
9. Roger Clausse. „Le grand public au prises avec la communication de masse“, en *Revue internationale des sciences sociales*. UNESCO, vol. XX, nr. 4. Les arts dans la société, 1968, p. 679—697.
10. M. J. Herscovits, op. cit. p. 287.
11. M. Herscovits, op. cit. p. 291—292.
12. Michel Foucault. „Eloge de discours interdit“, curs inaugural la Collège de France, a se vedea recenzie din *Le Monde*, 4 dec. 1970.
13. A. Philip, E. U. *Automatizări* (Introduction).
14. Anrel David. *La Cybernétique et l'humain*. Paris. Gallimard, nrf. col. Idées, nr. 67, p. 132—168.

Capitolul 11

1. *Tribune de Lausanne*. 24 sept. 1969.
2. André Leroi-Gourhan. *Le geste et la parole*. T. II *La mémoire et les rythmes*. Ed. Albin Michel. Paris. 1965. col. Sciences d'aujourd'hui, p. 267.
3. Percy William Bridgmann. *The logic of modern physics*. New York McMillan. 1937, p. 23.
4. André Leroi-Gourhan. Op. cit. T. II, p. 157.
5. Consiliul european. *Faits nouveaux*. Centru de documentare pentru educare în Europa, nr. 5/7. La șapte-sprezece autori eminenti, printre care J. Tinbergen, D. de Rougemont, M. Young, cărora le-a fost încredințată responsabilitatea elaborării unui cadru de referință.
6. André Leroi-Gourhan. *Le geste et la parole*, op. cit., p. 161.
7. *Ibidem*, T. II, p. 262.
8. Daniel J. Boorstin. *L'image*, s-au ce s-a întâmplat cu Visul american. Harmonds (Middlesex). Penguin Books, 1963. A. Pelican Book, A 611, p. 4, copertă.

- Tradusă în franceză la editura Julliard. Paris. 1963. Nouvelle édition, col. 10/18, 1971.
9. Daniel J. Boorstin. *Ibidem*, p. 70, 123, 186, 241, 255, p. 4 copertă.
 10. Théodore H. White. *La victoire de Kennedy ou comment on fait un président*. Paris. Laffont, 1960, col. Ce jour-là. Citat de J. D. Boorstin în *L'image*.
 11. Marshall McLuhan. *Pour comprendre les média*. Op. cit., p. 27.
 12. Harold Innis. *The bias of communication*. University of Toronto Press, 1968.
 13. M. McLuhan, op. cit., p. 194, 196, 197, 198, 199, 200.
 14. M. McLuhan, op. cit., p. 304.
 15. Gerald Emmanuel Stearn. *McLuhan Hot and Cool*. Londra, Penguin Books, 1968 (Trad. fr. *Pour ou contre McLuhan*. Paris. Seuil, 1969).
 16. Boorstin, op. cit., p. 259.
 17. Boorstin, op. cit., p. 262.
 18. McLuhan. *Pour comprendre les média*, p. 35.
 19. *Ibidem*, p. 34.
 20. D. J. Boorstin, op. cit., p. 19.
 21. *Le Monde*, 26 oct. 1969.

Capitolul 12

1. Marcel Mauss. „Les Techniques du corps“. *Journal de Psychologie*, 1935, p. 271—293. Text reluat în *Ethnologie et Anthropologie*, Paris, PUF.
2. Emile Benveniste. *Problèmes de linguistique générale*, op. cit. p. 55, p. 25.
3. Eugène Delacroix 1798—1863. Expoziția centenarului la Paris, catalog al expoziției la Luvru, Paris, ed. Ministère des Affaires Culturels, 1963.
4. Erwin Panofsky. *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*. Paris. nrf. Gallimard, 1967, col. Bibliothèque des sciences humaines, p. 26. *Les Essais d'iconologie*, apărute în 1939, au fost reimprimate în 1962. Au apărut apoi traduse în franceză de Bernard Teyssèdre și publicate în 1967.
5. Luis J. Prieto. *Messages et signaux*. Paris. PUF, 1966. col. Le linguiste, nr. 2, p. 35 și 37. Esențialul acestor cărți a fost reluat în *Le language*, cap. „La Sémiologie“. *Encyclopédie de la Pléiade*.
6. *Ibidem*, p. 58.
7. *Ibidem*, p. 58.
8. Lewis Carroll. *De l'autre côté du miroir* (Alice au pays des merveilles), Verviers, ed. Gérard et Co., 1963, col. Bibliothèque Marabout géant illustré, p. 246.
9. André Martinet. *Eléments de la linguistique générale*. Paris. Librairie Armand Colin, 1967, col. U2, nr. 15, p. 23.

10. Georges Mounin. „Language“ în *La linguistique*. Guide alphabétique. Paris. Ed. Denoël, 1969, col. Méditations. Grand Format, p. 168.
11. Mă refer la exemplul ales de Christian Come și François Robineau în *Les mathématiques nouvelles dans notre vie quotidiennne*. Paris. Casterman/Poche. 1970, col. Enfance-Education-Enseignement E3. nr. 5.
12. *Ibidem*, p. 57.
13. Fr. Jacob. *La logique du vivant. Une histoire de l'hérédité*. Paris. Gallimard nrf. 1970, col. Bibliothèque des sciences humaines, p. 22—24.
14. Jean Couter. „L'audio-scripto-visuel“ în *Communications* Paris. Centre d'étude et de promotion de la lecture, sept. 1970, p. 78—86.
15. Roland Barthes. „Rhétorique de l'image“ în *Communication de Masse*. Seuil, 1964, nr. 4, p. 40—51.
16. *Ibidem*, p. 50.

Capitolul 13

1. André Martinet. *Eléments de linguistique générale*. Paris. Librairie Armand Colin. 1967, col. U2, nr. 15. „2—5 La pertinence“, p. 30.
2. Jacques Lavalleye. *Introductions aux études d'archéologie et d'histoire de l'art*. Tournai — Paris. Casterman, 1946, col. Loranum (p. 33) al cărei esențial a fost reluat în recenta *Histoire de l'art IV* Paris. Gallimard, nrf. 1969, col. Encyclopédie de la Pléiade (direction Bernard Dorival) sub titlul „Histoire de l'histoire de l'art“.
3. Lavalleye. *Ibidem*, p. 168.
4. Lucien Goldmann. *Le Dieu caché*. Studii asupra viziunii tragice în *Pensées* ale lui Pascal și în teatrul lui Racine. Paris. Gallimard. nrf. 1959, col. Bibliothèque des idées, p. 16.
5. Pierre Francastel. *La réalité figurative*. Elemente structurale ale sociologiei artei. Paris. Ed. Gonthier. 1965, p. 10, 11, 21.
6. H. Prinzhorn. *Bildneri des Geistes kranken, ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*. Berlin, Julius Springer, 1922.
7. R. Volmat. *L'Art psychopatologique*. Paris. Presses Universitaires de France, 1956. *Expressions plastiques de la folie*, 10 planches en couleurs commentés. Médecine de France, nr. 61—70, 1955. Paris. M.C.F. 1956.
8. Michel Foucault. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris. Librairie Plon. 1961, și Union Générale d'édition. 1964. col. Le Monde en 10/18, p. 289 și 304.
9. Robert H. Lowie. *Traité de sociologie primitive*. Paris. Payot. 1936, col. Bibliothèque scientifique, și 1969 col. Petite Bibliothèque, Payot, p. 234.

10. Hippolyte Taine. *Philosophie de l'art*. Paris. Hachette, 1948. (2 vol.) T. I, p. 12.
11. *Ibidem*, p. 111.
12. *Ibidem*, p. 218.
13. *Ibidem*, p. 220.
14. *Ibidem*, p. 221.
15. *Ibidem*, p. 288. Sublinierea mea.
16. *Ibidem*, p. 271—272, T. I.
17. Hippolyte Taine, prefață la *Essais de critique et d'histoire*. Eseuri de critică și istorie precedate de o prefață inedită. Citat de Jean François Level. Paris. Herman. 1964, col. Miroir d'Art, p. 188.
18. Pentru toți termenii utilizați de Freud, a se vedea lucrarea exemplară de punere la punct a lui I. Laplanche et I. B. Pontalis. *Vocabulaire de la psychanalyse* sub direcția lui Daniel Lagache. Paris. PUF, 1959, col. Bibliothèque de Psychanalyse.
19. Sigmund Freud. *Cinq leçons sur la psychanalyse* urmată de *Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique*. Paris. Payot. 1968, col. Petite Bibliothèque Payot, nr. 84, p. 111.
20. Ernst Kris. *Psychoanalytic Exploration in Art*. New York, Schocken Books. 1967, col. Schocken SB 76, p. 13 și 16.
21. Jean Piaget. *Psychologie et pédagogie*. Paris. Ed. Denoël. 1969, col. Méditations, nr. 59, p. 48.
22. *Ibidem*, p. 50—55, *passim*.
23. *Ibidem*, p. 66.
24. Jean Piaget. *Logique et connaissance scientifique*. Les méthodes de l'épistémologie. Paris. Editions Gallimard. 1967. Encyclopédie de la Pléiade, p. 98.
25. Oswald Spengler. *L'homme et la technique*. Paris. Gallimard, 1958, col. Idées nrf. nr. 194, p. 141.

Capitolul 14

1. René Kaës. *Images de la culture chez les ouvriers français*. Paris. Ed. Cujos, 1968, col. Temps de l'histoire, dirijată de H. Bartoli și M. David, p. 45. Sublinierea mea.
2. Jean Piaget. *Logique et connaissance scientifique*. Paris. Gallimard. 1967. Encyclopédie de la Pléiade, p. 12—15.
3. André Lalande. *Vocabulaire technique et critique, de la Philosophie*. Paris. PUF, 1956.
4. „Le temps d'une certaine malaise“. *Tribune de Lorraine*, 1.V.1970.
5. Enquête de Claude Julien. „Inquiète Amérique“. *Le Monde* 28, 29, 30, 31 ianuarie și 2 februarie 1971.
6. Robert Cornevin. *Mémoires de l'Afrique*. Paris. Laffont, 1971. Se află chiar în anunțul lucrării afirmații tot atât de radicale ca aceasta: „Începând din secolul șaisprezece, tradiția orală devine o sursă istorică

- majoră; azi încă se constituie, cu concursul unor tradiționaliști ambulatorii, depozitari ai patrimoniului istoric al popoarelor lor, arhive orale în condiții superioare celor din vremea transcripției manuscrisului a evenimentelor din Evul Mediu european“. În aceeași perspectivă începe la același autor publicarea de „Mémoires“ de l'Europe“. *Le Monde*, 26.I.1971.
7. Les analyses de Roger Causse. *Revue internationale des sciences sociales*. Vol. XX, nr. 4, 1968. Les arts dans la société, p. 679—697 și *Le Journal et l'actualité*. „Comment sommes nous informés, du quotidien au journal télévisé?“ Verviers, Marabout Université, nr. 133, 1967.
 8. Pierre Vianson-Ponte. *Le Monde*. 41.II.1970.
 9. Théodore Roszak. *The making of a counter culture*. Reflections on the technocratic society and its youth-foul opposition New York. Doubleday and Company. Inc. 1969, col. Anchor Books, nr. A. 697. (trad. fr. *Vers une contre-culture*. Paris. Stock. 1870.
 10. Cf. Opera fundamentală a lui J. von Neumann și Oskar Morgenstern, *Theory of games and economic behavior*. Princeton University Press. 1944. A se vedea și A. Kaufmann, R. Faure și A. Le Graf. *Les jeux d'entreprise*. Paris, PUF, 1964, col. Que sais-je ?, nr. 892.
 11. Margaret Mead. „The control of communication“ în Fontenilles et Marty. *The mass-media*. Paris. Dunod, 1967, col. Université et technique, nr. 10, p. 50.
 12. *Rapport paye*. Documentation française. 1970. (Cf. *Le Monde*, 24 iulie 1970.

Capitolul 15

1. Michel Tardy. *Le professeur et les images*. Essais sur l'imitation au messages visuels. Paris. PUF. 1966. col. SUP. L'educateur, nr. 11, p. 116.
2. *Tribune de Lausanne*, 29 april 1970. Publicité.
3. Campagne publicitaire (a se vedea *Le Monde*, 24 april, 1970).
4. Michel Pomey. *Les fondations en France et aux Etats Unis*. Fondations Royaumont. Paris. Michel Pomey, 1966, p. 13.
5. *L'idiote international*, april 1970, nr. 5 care conține un dosar consacrat fundațiilor culturale.
6. *Ibidem*, p. 30.
7. *Ibidem*, p. 30.
8. *Ibidem*, p. 32.
9. *Ibidem*, p. 34. Sublinierea mea.
10. A se vedea *Le Monde* din 7 april 1970.
11. Cf. Henri Laborit. *Biologie et structure*. Paris. Gallimard. 1968, col. Idées. nrf. 156. Henri Laborit. *L'homme imaginant*. Essais de biologie politique. Paris. Union générale d'éditions. 1970, col. 10/18.

- Henri Laborit. *L'agressivité détournée*. Introduction à une biologie du comportement social. Union générale d'éditions. 1970, col. 10/18 nr. 527.
12. H. Laborit. *L'agressivité détournée*, op. cit. p. 55.
 13. Jacques Lafitte. „Reflexions sur la science des machines“ în numărul special din *Cahiers de la Nouvelle journée*. Paris. Blond-et Gay, 1932 et Colloque sur la Mécanologie. Paris. Centre Culturel Canadien, mars 1971.
 14. Werner Heissemberg. *Physique et philosophie*. Paris. Albin Michel, 1971. col. Sciences d'aujourd'hui, nr. 3, p. 37.
 15. John Kenneth Galbraith. *Le nouvel état industriel*. Essai sur le système économique américain. Paris. Gallimard. nrf. 1968. col. Bibliothèque des sciences humaines.
 16. Richard Armand, Robert Lettès, Jacques Lesourne. *Matière grise année zero. L'aide à la décision*. Paris. Ed. Denoël, 1970, p. 294.
 17. Cf. John K. Galbraith. *L'ère de l'opulence*. Paris. Calmann Lévi, 1961, col. „Liberté de l'Esprit“.
 18. David Victoroff. *Psychosociologie de la publicité*. Paris. PUF. 1970, col. SUP. Le psychologue. nr. 48, p. 128 et 134.
 19. Anunț P.I.A. *Le Monde*, 24 martie 1971. „Oamenii de afaceri pot dispune azi, pentru succesul recepțiilor lor, pentru satisfacția clienților și pentru prestigiul întreprinderilor lor, de cadrul mai multor mari monumente istorice franceze... Sub magnificele bolți gotice, sala Saint-Louis din Conciergerie pentru reuniuni de 1200 persoane“. Cf. Annonce de la Caisse Nationale des Monuments historiques, Paris.
 20. *Cahiers de l'institut de science économique appliquée*, Laboratoire du Collège de France associé au C.N.R.S. *Economie et Sociétés*. Tome IV, nr. 12 decembrie 1970. Genève. Librairie Droz Jean Lacroix. „Avant-propos“, p. 2241.
 21. Auguste Salazar-Bondy. La science appliquée à l'homme peut-elle se passer d'axiologie?“ *Ibidem*, p. 2251.
 22. François Perroux. „Les conceptualisations implicite-normatives et les limites de la modélisation en économie“. *Ibidem*, p. 2257—2290 passim.
 23. François Perroux. „Les conceptualisation implicite-normatives et les limites de la modélisation en économie“. *Ibidem*, p. 2257—2290 passim.

Perspectivă. Pentru o nouă atitudine

1. Nu e totuși fără analogie cu distincția pe care o făcea Pascal între spiritul geometric și cel subtil. Și pe cînd odinioară gîndirea verbală și expresia discursivă favoriza mai mult pe primul, azi, se pare că multi-media sînt pe cale de a-l favoriza pe cel

de al doilea. Regulele demonstrației proprii legei cedează artei persuasiunii: „Trebuie să se țină seama mai ales cărui spirit și inimă îi trebuie acestea cunoscute, ce principii respectă, ce-i place, și apoi remarcă, în ceea ce privește lucrul despre care e vorba, ce raporturi are cu principiile mărturisite sau cu obiectele plăcute prin farmecul pe care-l dau. În așa fel că arta persuasiunii constă atât în agreere cât și în convingere, întrucât oamenii se stăpinesc mai mult prin capriciu decât prin rațiune! De la Pascal la Vance Packard, publicitatea a pus la punct toate regulele persuasiunii clandestine!

2. Fenomenul este sesizabil în comunitățile lumii a treia care trece fără tranziție de la cultura orală la televiziune. Și-n cele din urmă să fie oare fenomenul mai altfel decât în societățile noastre zis avansate și postindustriale unde aceeași antenă domină reședința milionarului, casa „albului”, apartamentul celui de „culoare”, acoperișurile Bidonvilurilor?
3. Falsificarea depeșei din Ems care stă la originea războiului din 1870, să fi fost ea oare posibilă dacă textul ar fi putut fi rostit la radio, sau difuzat la televiziune?
4. După cum o atestă atâtea neologisme: *marketing, engineering, management, hardware, software* și mai mult tocmai acei indici pe care nu-i băgăm în seamă precum și expresiile care combină cuvintele și care, trecînd drept jocuri jurnalistice, determină fenomene de decolaj: „oraș-șosea”, „oraș-roată”, și mai ales practica ghilemetelor care arată că un cuvînt încețază să mai fie întrebuințat conform obiceiului pentru a propune o semnificație încă neacceptată.
5. Inovația constantă e oare ea posibilă? Da, cu condiția de a crea sisteme de organizare „de aruncat după întrebuințare”. Ceea ce se citește sub pana profesorului H. Ulrich de la Universitatea din Saint Gall, autor al unei broșuri conținînd texte preparatorii pentru un coloeviu intitulat *Management and Innovation*, organizat în mai 1971 de ISC International Management de la Saint-Gall. „Cu cît problemele inovației domină într-o întreprindere, cu atît organizarea trebuie să se dezvolte spre o „adhocrație” sau spre o „organizație care se aruncă după întrebuințare”. (Wegwerfororganisation). După secole de idealizare a spiritului, o atare „pubelizare” a materiei cenușii te pune pe gînduri.
6. Acest al doilea aspect puțin cunoscut a fost pus mai ales în evidență de teoria informației (Shannon și Weaves, Brillouin, Bonsack) și savanți ca Planck și Monod printre alții.
7. Să ne amintim niște „emergente”: Socotite ca marginale, banda desenată, romanele foto, radioul, magazinele, publicitatea, televiziunea, afișele par din ce în ce mai mult agenți culturali.

Dar iată ce-i și mai ciudat: Una dintre primele emisiuni ale Eurovizionii a permis în 1954 să se conecteze opt țări realizînd o audiență de aproape 30.000.000 spectatori. Performanță tehnică nemaipomenită! Și totuși, chestiunea cea mai dificilă a fost aceasta: „Ce li se poate oferi celor 30 milioane de telespectatori?” Responsabilii Eurovizionii erau adunați la Montreux unde se desfășura tradiționala sărbătoare a Narcizelor. Ocazie excepțională! Și totuși era greu să se spună că un cortegiu de care florale era la baza spectacolului, printr-o ocazie întîmplătoare, una dintre primele isprăvi ale Eurovizionii, și un fapt cu atît mai alarmant cu cît *hardware-ul* continuă să aibă preponderență asupra *software-ului*: „Pentru casete, declară Don Decker, redactorul șef al stațiunii locale N.B.C. pentru regiunea Alabama (Statul New York), *hardware-ul* a luat-o înaintea *software-ului*: Se pot prinde 80 de canale, fără ca cineva să se gîndească însă ce s-ar putea oferi pe ele”. (Le Monde, 23 oct. 1971. La télévision par câbles: l'ombre d'une révolution).

8. E cu atît mai dificil să operezi simultan pe două planuri cu cît totul ne antrena pînă acum să le disociem pentru a evita apariția contradicțiilor. Și faptul se mai poate observa prin măsuri recente luate în materie de televiziune. Dar cum va rezolva statul, care nu încetează să pună accentul pe funcția și vocația culturală (informare, educație, instrucție, cultură...) problemele financiare a căror acuitate nu încetează să crească? Fixînd o taxă pe care o plătește beneficiarul. Dar taxa nu e suficientă. Or atunci se pune problema: sau să fie mărită, sau să se găsească alte resurse. Mărirea e o măsură nepopulară de care se tem oamenii politici. Astfel că televiziunea se vede recurînd aproape peste tot, nu numai cu asentimentul guvernului, ci chiar cu o hotărîre expresă a lui, la publicitate, și iarăși la publicitate. De aici se vede în chip necesar — dar e un efect care se studiază sau care se ascunde disociînd planul strategic de cel axiologic — nu numai că publicitatea furnizează rezerve, ci că și face parte integrantă din sistemul de comunicație al televiziunii. Nimic deci nu servește să ne plîngem oficial de efectele sale periculoase. Reaua credință nu mai poate înșela multă vreme. Cultura pe care o dispensează *mass-media* e deci, dinainte deliberată, o cultură care consideră publicitatea ca un element constitutiv. E faptul de care trebuie să ținem seama. Nu pretînd totuși că publicitatea e esențialul sau viitorul culturii, afirm însă doar că dacă vrem să evităm schizofrenia, e neapărat necesar să o studiem ca factor cultural pentru a o stăpîni ca atare.

9. E raționamentul subiacent care se află în paginile manualelor de istorie. Or, cine a ținut vreodată seama de „cauzele“ războiului? *Polemologia* lui Gaston Bouthoul a scos în evidență complexitatea problemei și mai ales falsele raționamente, alibiurile și orbirile.
10. Richard Armand, Robert Lattès, Jacques Lesoume, *Matière grise année zéro, L'aide à la décision*. Paris, Denoël, 1970.
11. Georges Balandier. *Sens et Puissance : les dynamiques sociales*. Paris. PUF. 1971, col. Bibliothèque de sociologie contemporaine.
12. În ciuda terminologiei și a etimologiei, mijloacele de comunicație în masă nu sînt numai mijloace și nici extensia culturii tradiționale, ele sînt la originea unei restructurări care pune în discuție atît conținuturile cît și principiile și chiar valorile; deci fac parte integrantă din cultura pe cale de a se naște.
13. „Omul nu se mai mulțumește doar să cunoască, cunoscînd tot mai mult el se vede pe el însuși subiect de cunoaștere și ca obiect veritabil al cercetării devine pe zi ce trece, acest cuplu indisolubil format dintr-o omenire care transformă lumea transformîndu-se și ea totodată.
Claude Lévi-Strauss. *Anthropologie structurale*. Paris. Plon. 1958, p. 394.
14. Cea mai mare parte a operei îi este consacrată.
15. Mentalitatea „Club“, al cărui agent puternic este mediteranian — Clubul, mentalitatea „camping“ cu proliferarea-i periodică de corturi și caravane.
16. E faptul împotriva căruia ne pun în gardă notele și rapoartele UNESCO, Consiliul European printre altele, dar cu ce putere oare? Care le sînt mijloacele de acțiune?
17. J. von Neumann și Oskar Morgenstein. *Theory of games and economic behavior*. Princeton University Press. 1944 — A. Kaufmann. P. Faure și A. Le Graf. *Les jeux d'Entreprise*. Paris. PUF 1964, col. Que sais-je? nr. 892.
18. Cum să nu asociem la opiniile tuturor celor care se ocupă de cultura cititului cu atenție, într-un spirit și critic și inventiv, ceea ce urmează:
„Am studiat creativitatea individuală și colectivă și Creativitatea individuală depinde de următorii factori:
— prezența unui număr cît mai mare de informații fără ca totuși să se ajungă la exagerare;
— clasificarea lor;
— angajarea intelectului și a sensibilității;
— mod de a gândi lateral, spontan, contrar modului de a gândi vertical și reflexiv; recurgerea la principiul celei mai mici probabilități și bazare pe intuiție nu pe logică.
— libertate, răgaz;

— o anumită detașare de griji și evenimente perturbabile;

— absența condițiilor extreme care să deturneze atenția!

E de la sine înțeles că condițiile creativității individuale sînt aceleași și pentru cea colectivă, aceasta din urmă depinzînd în plus de opțiunea membrilor, de numărul și organizarea grupului lor.

Care sînt încă avantajele celei colective?

Abundența materialului, potențializarea, stimularea reciprocă, divergența ideilor, obiectivitate mai mare, finalitate și sentiment de siguranță a participanților. Inconveniente: timp limitat (grupul nu e strîns decît pe cîteva ore); probleme de organizare, restricții de ordin psihologic, „uzura“ grupului traducîndu-se prin apariția unui conformism și un sentiment excesiv de securitate a participanților.

În general, s-ar putea spune că un grup nu e creativ în sine, dar că, în anumite condiții, ar putea stimula enorm creativitatea individuală. Cît despre componentele mediului care favorizează creativitatea, au fost reținute următoarele:

— o competiție sănătoasă, spirit sportiv, ofensiv și constructiv;

— contacte umane: care furnizează noi informații fiind un etalon care-i permite fiecăruia să-și aprecieze valoarea. Totuși relațiile în interiorul grupului nu trebuie să ducă la formarea cluburilor sau a coteriilor. S-ar mai putea apoi cita:

— dreptul de a se înșela; de a fi original, de a avea o gîndire secvențială;

— stimularea gustului riscului;

— distincția temporală și intelectuală între idei și aprecierea lor.

Cf. Yves Dunant, administrator-delegat al SANDOZ-ului. *Organisation et créativité*. Alocuțiune pronunțată cu ocazia adunării generale a acționarilor de la SANDOZ-S.A. Bâle, 27 mai 1971.

CUPRINS

UN CONCEPT NOU: TEHNOCULTURA de Dumitru Matei 5
Cuvînt înainte de Marcel Petrișor 16
Introducere: De la Apocalips la plan și viceversa 23

Capitolul 1

DE LA REPRODUCERE LA AMALGAM 34

Perplexitatea experților și a altora 36 / Arta ca post de observație 39 / Reproducerea și avatarurile sale 41 / Reproducere = Producere 45 / Percepție directă, percepție indirectă 50 / Spre o nouă conștiință-prezență 53 / Răsfoire și amestec 55 / Farmecul amalgamului 60

Capitolul 2

DE LA SILEX LA SATELIT 65

Despre alte câteva paradoxuri 66 / Iluzia mereu înnoită 69 / Spiritul și limitele sale 73 / Promovare emoțională, simbolică și poetică a turnului Eiffel 78 / Fiecare zi cu turnul Eiffel 80 / Jean-Jacques și cosmonauții 81 / Mar-gini, analogii și răspîntii: cibernetică și bionică 87

Capitolul 3

DE LA ARTA FĂCUTĂ LA ARTA CARE SE FACE 98

O defazare fecundă 99 / Spargerea limitelor artei 101 / Artistul disprețuit și disprețul artistului 104 / Un dărmător constructiv, Jean Dubuffet 104 / Un nou partener: ordinatorul 106 / De la original la multiplu 108 / De la iconografia culturală la imaginea contemporană 111 / Echivocul 112 / Alte câteva demersuri 116 / Arta experimentală și situația de masă 117 / Puneri în discuție 119 / Spre un nou echilibru 122

Capitolul 4

DE LA CULTURA FIXĂ LA CULTURA MOBILĂ 126

Comunicare și coduri 128 / Explorări, voiaje de masă 130 / De la pieton la automobilist 134 / Spre o „ambianță etnologică” 136 / Percepții de șoc plecînd de la un scenariu banal 139 / De la piramide la Partheon 142 / Schema explicativă 144 / Încurcături, dereglări, noi reglări 149 / A vedea cu alți ochi 151 / A voiaja la mai multe nivele 154

Capitolul 5

DE LA SALON LA ÎNTREPRINDEREA DE INFORMARE 155

Circuitele 157 / Canale, cost, iluminare, impact, viteză 160 / Un nou mijloc de comunicare de masă: expoziția 163 / Avatarurile lui Napoleon 163 / Expoziția, factor al realității: Armory Show 168 / Realitatea comunicată 170 / Transmisia directă a cîștigat cele 24 ore ale Mansului 173

Capitolul 6

DE LA REFLECȚIA ÎN SIGURANȚA LA REFLECȚIA RISCATĂ 179

Cîteva amintiri anonime 182 / Viteza transiterii 185 / Creație și difuzare 186 / Martorul nevăzut 188 / Informație și măsură 189 / Încurcătura juriilor 193 / Un partid radical: estetica informațională 195 / „Show”-ul princiar 199 / Securizarea prin folclor 202 / Realitatea manipulată 206

Capitolul 7

DE LA COMUNICARE LA MULTICOMUNICARE 208

Examinarea condiționării 210 / Comunicarea temporală: contaminare, gesturi, simboluri lingvistice 212 / Transmiterea mesajelor 217 / Discursul, un itinerar accidentat 219 / De la traducător la mașina de tradus 220 / Cînd comunicarea se schimbă 224

Capitolul 8

O NOUĂ DIMENSIUNE: DIFUZIUNEA DE MASĂ 231

O experiență interstițială: revenirea din sud 232 / „Accidentul nu mai e accidental” 239 / De la pămînt la lună: un voiaj colectiv 242 / O mică frază care spune multe 249 / Perspective care se întrevăd: antropologie și futurologie 250

Capitolul 9

DE LA ESENȚĂ LA COMUNICARE 257

Artă și literatură 260 / Artă și atitudine filosofică 266 / Artă și atitudine istorică 270 / De la obiect la informație 273 / Noua definiție a culturii sau noua cultură 278 / O poziție depășită: spre o cultură a mediului înconjurător 279 / „Mai este aceasta oare artă?” 280

Capitolul 10

UN FENOMEN DE TRANSCULTURAȚIE GENERALIZAT 285

O chestiune curentă 285 / Inculturație, aculturație și transculturație 290 / Un nou public sau o cultură nouă 293 / De la Salon la comunicarea de masă 295 / Turismul, factor de cultură 298 / O metodologică punere la punct 301 / Primatul scrierii: istoria și preistoria 303 / Greutatea scrierii: alfabeti și analfabeti 306 / Clarificări și unghiuri de vedere 308

Capitolul 11

ÎNTIMPINAREA INTERFERENȚELOR 311

A regîdi problema sau a regîdi gîndirea? 318 / Industria aparenței 320 / Un exemplu: pîr, vorbire și președinte 323 / Cît despre McLuhan 326 / Un nou punct de sprijin 329 / Haz și cecitate sau încercăturile unui intelectual 332

Capitolul 12

CORPUL, LIMBA, MULTIMEDIA 337

Limba, cel de-al doilea instrument 338 / Un tablou, două alăturări 341 / Un ocol care poate că nici nu este așa ceva 344 / Metoda lui da sau nu 351 / O apropiere extrasemiologică 353 / Spre o comunicare inter-media sau sinestezică 357

Capitolul 13

DE LA UNIDISCIPLINAR LA MULTIDISCIPLINAR 363

Principiul pertinentei 364 / Arta, loc privilegiat de observație 365 / Un exemplu: Manualul 368 / Situație nouă, o nouă pertinentă: apropierea sociologică 371 / Principiul științific; dar al cărei științe? 376 / Conținut manifest, conținut latent 380 / Epistemolog în fașă sau „pervers polimorf”? 383 / Știință sau paraștiință? 386 478

Capitolul 14

DE LA AGRICULTURĂ LA TEHNOCULTURĂ 389

O schimbare nucleară 390 / Izbucniri ale filosofiei sau izbucnire filosofică 393 / Cele două sisteme 397 / Manuale și mass-media 399 / Cultura, activitate interesată sau nu? 403 / Derivă, eschivă și camuflaj 406 / Schimbare mijloacelor și circuitelor de comunicare 408 / Televiziune, publicitate și judecăți 410

Capitolul 15

EDUCAȚIE ȘI NOI DEMIURGI 415

Etică în pantaloni 417 / Pelerinajul la surse sau cum devine Implantare înrădăcinare 419 / Viitor, providență sau previziune 420 / Fundațiile culturale 421 / A paria pe encefal 423 / Noii demiurghi 428 / Inversarea filierelor 430 / Indicii și semne 434 / Întreprinderea „semiurgică” 438 / Logii și/sau urgii 442

Perspective

PENTRU O NOUĂ ATITUDINE 443

Privire asupra unui nou demers 447 / Viteze diferențiale și noi dimensiuni 449 / Mediile care se întrepătrund 451 / Noua sfidare 455

NOTE 458